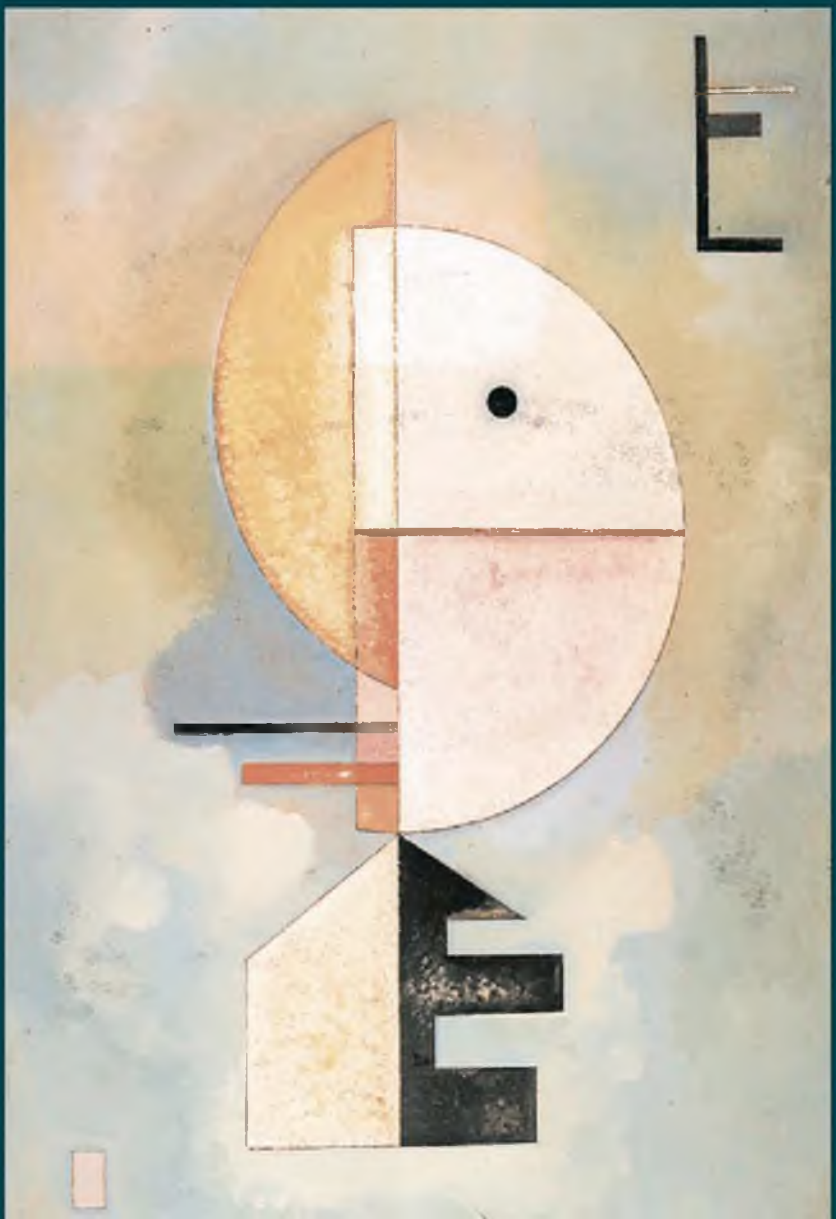
Ver lo invisible

Acerca de Kandinsky

Michel Henry

Siruela



Michel Henry

Ver lo invisible
Acerca de Kandinsky

Traducción del francés de
María Tabuyo y Agustín López

El Árbol del Paraíso **Ediciones Siruela**

Todos los derechos reservados. Ninguna parte de esta publicación puede ser reproducida, almacenada o transmitida en manera alguna ni por ningún medio, ya sea eléctrico, químico, mecánico, óptico, de grabación o de fotocopia, sin permiso previo del editor.

Título original: *Voir l'invisible. Sur Kandinsky*
En cubierta: *Hacia arriba* (1929), de Vasili Kandinsky, © Buyenlarge / Time & Life Pictures / Getty Images
Colección dirigida por Victoria Cirlot y Amador Vega
Diseño gráfico: Gloria Gauger
© Presses Universitaires de France
© De la traducción, María Tabuyo y Agustín López
© Ediciones Siruela, S. A., 2008
c/ Almagro 25, ppal. dcha.
28010 Madrid Tel.: + 34 91 355 57 20
Fax: + 34 91 355 22 01
siruela@siruela.com www.siruela.com
ISBN: 978-84-9841-150-8
Depósito legal: M-12-2008
Impreso en Anzos, S. L.
Printed and made in Spain

Índice

Introducción 9

Ver lo invisible

Interior/Exterior: lo invisible y lo visible 17
Lo que quiere decir «abstracto» en la expresión «pintura abstracta» 25
La forma 36
La forma pictórica pura 41
La forma abstracta: la teoría de los elementos 47
El desvelamiento de la pictoricidad 52
El punto 61
La línea 66
El Plano Original 74
La unidad de los elementos 84
Colores invisibles 88
Formas y colores 99
Dificultades relativas a la unidad de colores y formas 105
La composición 112
El Arte monumental 123
Música y pintura 133
La esencia del arte 142
Toda pintura es abstracta 149
El arte y el cosmos 157

Notas 169

Introducción

Kandinsky, inventor de la pintura abstracta, provocó una revolución en las concepciones tradicionales de la representación estética, definiendo en ese campo una nueva era: la era de la modernidad. En tal sentido, se nos muestra, en palabras de Tinguely, como el «Iniciador» o «Superpionero». Comprender la pintura de Kandinsky equivale a comprender ese arte tan nuevo, tan insólito, que no suscitó en sus comienzos más que sarcasmo, cuando no ira o desprecio. En la época de su muerte, en París, en 1944, Kandinsky era todavía un desconocido para el público francés y un incomprendido por los «críticos». Podemos preguntarnos ahora si esa situación ha sufrido realmente algún cambio.

La soledad de quien fue uno de los mayores creadores de todos los tiempos, en el momento en que la pintura francesa afirmaba su primacía y, concentrando la atención sobre sí, pretendía ser el centro principal de descubrimiento del mundo, tiene al menos un mérito: el de mostrarnos que la pintura abstracta difiere por completo de aquello con lo que habitualmente se la confunde, a saber, esa secuencia histórica que lleva de Cézanne al cubismo, incluyendo en ella el impresionismo y la mayor parte de los «movimientos» que definen a los ojos del público la «pintura moderna». Los grandes nombres que están unidos a este período son, en realidad, ajenos a la «abstracción». Picasso, por ejemplo, es un artista figurativo, por no hablar de su academicismo. Incluso los pintores a los que se colocará sin vacilar entre los «no figurativos» –Mondrian con su depurado trazado geométrico, Malévich, los suprematistas, los constructivistas con sus planos desnudos, Arp con sus formas libres, el mismo Klee con sus signos mágicos– desarrollan de hecho su obra dentro de la tradición pictórica de Occidente, fuera del campo abierto por los presupuestos radicalmente innovadores de Kandinsky. ¿Es, pues, la pintura de éste única en su género?

La singularidad de Kandinsky presenta, por otra parte, una circunstancia decisiva para nuestro proyecto: el «Superpionero» no solamente produjo una obra cuya magnificencia sensorial y riqueza inventiva eclipsan a la de sus contemporáneos más notables, sino que propuso, además, una

teoría explícita de la pintura abstracta, exponiendo sus principios con la máxima precisión y la mayor claridad. De este modo, la obra pintada se acompaña de un conjunto de textos que la iluminan, al tiempo que hacen de Kandinsky uno de los principales teóricos del arte. Ante los jeroglíficos de los últimos cuadros del período parisino, considerado el más difícil, estamos en posesión de la piedra Rosetta sobre la que se encuentra escrito el significado de los signos misteriosos.

Para la inteligencia de las obras de arte, el hombre cultivado disponía ya de las principales estéticas clásicas, las de Platón y Aristóteles o, más próximas a nosotros, las de Kant, Schelling, Hegel, Schopenhauer, e incluso Heidegger. El rasgo común de todos estos pensadores era, por desgracia, no entender nada de pintura, lo que hace que sus análisis sean de muy escasa ayuda para quien pide a la belleza un incremento de su capacidad de sentir, un enriquecimiento de su existencia personal. Los análisis de Kandinsky se refieren, en su simplicidad ejemplar, al color, al punto, a la línea, al plano, al formato del cuadro, a la materia en la que está pintado, y definen sin equívoco el objetivo del arte al mismo tiempo que sus medios, razones por las que constituyen una guía infinitamente más segura y eficaz para el aficionado. Un reducido número de los pintores más grandes –como Durero o Leonardo– o más modestos –como Vasari– trataron de explicar lo que hacían y, al mismo tiempo, de comunicar a otros esa explicación. Ninguno sin embargo cumplió esa ambición mejor que Kandinsky, y ésta es la razón de que propongamos al lector el estudio de sus escritos teóricos como vía de acceso privilegiada a la comprensión de la esencia de la pintura; mejor, tal vez: como medio para entrar en esa vida amplificada que es la experiencia estética.

¿No resulta paradójico, sin embargo, elegir la pintura «más difícil» como iniciación a la pintura en general? ¿Es conveniente, en presencia de un desarrollo histórico que se extiende a lo largo de los siglos o incluso de los milenios, empezar por las obras más recientes y más sofisticadas, es decir, de alguna manera, por el final? ¿Ofrece nuestro mundo, el del nihilismo europeo en el que todos los valores se deshacen y autodestruyen, el medio más apropiado para el desvelamiento de la fuente de la que todos ellos proceden, y especialmente los valores estéticos? Después de las gesticulaciones del dadaísmo y las pretensiones vacías del surrealismo, en la confusión de maneras, manifiestos y escuelas impulsadas por la impostura de los vendedores y los medios de comunicación, ¿cómo reconocer el principio verdadero de las auténticas obras de arte?

Ante nosotros se alza otra objeción: ¿podrá la captación rigurosa de los principios de la pintura abstracta, gracias al extraordinario trabajo de elaboración de Kandinsky, ayudarnos a penetrar la naturaleza de la pintura en general si, como hemos querido sugerir, la abstracción difiere radicalmente de las realizaciones tradicionales del arte occidental? ¿O habría que afirmar, por el contrario, que, a pesar de su carácter revolucionario, la pintura abstracta nos conduce de nuevo a la fuente de toda pintura y, aún más, que sólo ella nos permite comprender la posibilidad misma de su existencia por ser el desvelamiento de esa posibilidad? Que aparezca tarde en la historia de la cultura, en lo que parece su ocaso, en el tiempo de su descomposición y autonegación, no le impide trasladarnos, por un prodigioso salto hacia atrás, hasta su origen; no a su origen histórico perdido en la noche, sino a su fundamento siempre presente y siempre activo, a la fuente eterna de toda creación.

Si la inteligencia de los principios de la pintura abstracta es la de toda pintura por ser la de su posibilidad misma, puesto que *toda pintura es abstracta*, entonces su poder de iluminación no se limita a la obra de Kandinsky, por genial que ésta sea, sino que abarca en su luz la totalidad del desarrollo de la pintura universal y de las obras pintadas –mosaicos, frescos, grabados, «pinturas» propiamente hablando– que han llegado hasta nosotros; y no solamente de la pintura, sino de toda forma de arte concebible: de la música, la escultura, la arquitectura, la poesía, la danza. Las grandes síntesis intentadas entre esas diferentes artes, como se observa en la ópera, en la de Wagner por ejemplo –de la que Kandinsky, como es sabido, hizo uno de sus temas privilegiados de reflexión–, caen bajo la jurisdicción de los principios de la pintura abstracta.

¿Cuál es esa *posibilidad* de la pintura de la que la pintura abstracta nos va a proporcionar la clave? Si se considera una piedra del camino, sin duda se la puede dibujar y pintar, pero ella misma no pintará nunca nada. La posibilidad de la pintura no habita en ella. Sólo el hombre es potencialmente, quizá necesariamente, pintor y artista. Es preciso, por tanto, preguntar: ¿qué es el hombre, qué debe ser para que una actividad como la de pintar aparezca en él como una de sus capacidades específicas? Ahora bien, el hombre no se ha creado a sí mismo. La posibilidad de pintar inscrita en él la debe, pues, a la naturaleza de su ser tal como le ha sido dada, y por tanto a la naturaleza del Ser mismo.

Lo que, a fin de cuentas, los más elevados espíritus han pedido al arte es un conocimiento, un conocimiento verdadero, «metafísico», suscepti-

ble de ir más allá de la apariencia exterior de los fenómenos para entregarnos su esencia íntima. Cómo la pintura realiza y puede realizar esta revelación última es algo que presentimos ya: no dándonos a ver, no representándonos esa esencia última de las cosas, sino más bien identificándonos con ella en el acto iniciático del arte, en la medida en que tal acto beba en la estructura misma del Ser su propia posibilidad y se confunda con ella. ¿Cuál es, entonces, esa naturaleza del Ser que implica la pintura y a la que nos da acceso, haciéndonos contemporáneos del Absoluto y otorgándonos, de algún modo, derechos con respecto a él?

Ver lo invisible

Para Anne

Interior/Exterior: lo invisible y lo visible

Si se leen con alguna atención las obras teóricas de Kandinsky, se observará que en ellas aparecen sin cesar dos términos que concentran sobre sí todo el peso del análisis: «interior» y «exterior». Su segundo gran escrito *Punto y línea sobre el plano*, aparecido en 1926, en la época de la Bauhaus, comienza de este modo:

> Todo fenómeno se puede vivir de dos formas. Estas dos formas no están ligadas arbitrariamente a los fenómenos, sino que se derivan de su propia naturaleza, de dos de sus propiedades:
>
> Exterior-Interior.

Esta declaración preliminar debe quedar clara desde el principio, pues lleva en sí misma el destino de la pintura abstracta, es decir –lo estableceremos progresivamente– el de toda pintura y, además, el de toda forma de arte concebible. Que todo fenómeno pueda ser vivido de dos formas, exterior e interiormente, es en cualquier caso algo que experimentamos de continuo precisamente respecto de un fenómeno que no nos abandona nunca, a saber, nuestro cuerpo. Pues, por una parte, yo vivo interiormente el cuerpo, coincidiendo con él y con el ejercicio de cada una de sus capacidades: yo veo, oigo, siento, muevo las manos y los ojos, tengo hambre, frío, de tal manera que *yo soy ese ver*, ese oír, ese sentir, ese movimiento, esa hambre, me abismo todo entero en su pura subjetividad hasta el punto de no poder diferenciarme en nada de ellos: de esa hambre, de ese sufrimiento, etc. Por otra parte, y al mismo tiempo, vivo exteriormente ese mismo cuerpo, puesto que soy capaz de verlo, tocarlo, representármelo como se representa en general un objeto, como una realidad exterior más o menos análoga a los demás objetos.

Ahora bien, esta propiedad extraordinaria según la cual mi cuerpo se me entrega de dos formas diferentes, «interiormente» en tanto que se identifica con mi ser más profundo, «exteriormente» en tanto que se propone [pro-pose] también a mí a la manera de un ob-jeto [ob-jet], Kan-

dinsky la afirma de todos los fenómenos. Hay, pues, razones para distinguir las «dos maneras» de las que hablamos con relación a todo lo que se muestra a nosotros, y que se denomina justamente «fenómeno». Estas dos maneras [*diese zwei Arten*] no conciernen al contenido del fenómeno, sino precisamente a la manera en que ese contenido se muestra a nosotros, a la manera en que aparece. Las «dos maneras» son dos modos de aparecer. Son lo que Kandinsky denomina «Exterior» e «Interior». Para él lo Exterior no designa, pues, en principio, algo que sea exterior, sino la manera en que ese algo se manifiesta a nosotros. Esa manera consiste justamente en el hecho de estar situado en el exterior, puesto delante, ante nuestra mirada; de tal modo que es el hecho mismo de estar puesto delante, de estar colocado en el exterior, la exterioridad como tal, lo que constituye aquí la manifestación, la visibilidad. La exterioridad en la que toda cosa, todo contenido, deviene visible, es decir, deviene fenómeno en calidad de fenómeno exterior, es el mundo. El mundo es el mundo visible porque mundo quiere decir exterioridad, y porque la exterioridad constituye la visibilidad. Un fenómeno exterior no se ve ni se conoce nunca en razón de sus propiedades particulares –porque sea grande o pequeño, esté estructurado o sea informe, etc.–, sino porque es exterior y solamente por esa razón: porque, perteneciendo al «mundo» que significa la exterioridad, se manifiesta entonces en ella, que es la manifestación misma. Por eso dice Kandinsky que la «manera» no está ligada arbitrariamente al fenómeno, porque es esa manera –aquí la exterioridad– lo que justamente hace de él un fenómeno, lo que hace que se muestre.

A la manera de mostrarse como fenómeno exterior –a la exterioridad, a la visibilidad del mundo– se opone según Kandinsky otra «manera», una manera de darse de algún modo más antigua y más radical: lo Interior. Como sucede con lo Exterior, lo Interior no designa algo particular –que se revelaría interiormente– sino el hecho mismo de revelarse de esa manera, la interioridad como tal. ¿En qué consiste esa interioridad, esa «manera» más original de darse, de «ser vivido»? Pregunta ineludible: «ser vivido interiormente», esa «manera» sobre la que Kandinsky construirá su estética, no puede ser simplemente afirmada. Sería entonces de presa a una crítica que se limitaría a negar su existencia: «¡No existe nada de eso!», «¡la interioridad es un mito!». Del mismo modo, en otras palabras, que lo Exterior da prueba de sí mismo, y que esa prueba, al parecer, es ello mismo, el mundo tal como surge en su visibilidad indiscutible, que no deja de ofrecerme su espectáculo y al que,

aunque cierre los ojos, me adhiero todavía a través de todos mis sentidos tendidos hacia él, así también lo Interior, si tenemos que tomarlo como fundamento de todo nuestro análisis, debe igualmente dar prueba de sí mismo. Dar prueba de sí, es decir, mostrarse, pero de la manera que es suya y que no es ya la del mundo. Por ejemplo, la exigencia –la del científico– dirigida a lo Interior de que aparezca a la manera del mundo como fenómeno exterior que se pueda ver con los ojos del cuerpo, o al menos con los de la inteligencia, sería absurda. Lo Interior no se mostrará jamás de esta manera, como algo que está ahí delante y que por tanto se puede ver. Es lo invisible, lo que nunca se deja ver en un mundo ni a la manera de un mundo. No hay «mundo interior». Lo Interior no es la réplica vuelta hacia dentro de un primer Afuera. En lo Interior no hay ningún distanciamiento, ninguna *mise en monde*; nada exterior, porque no hay en ello exterioridad ninguna.

¿De qué manera, pues, se revela lo Interior si no es en un mundo ni como un mundo? A la manera de la vida. La vida se siente y se experimenta ella misma de forma inmediata, de modo que coincide consigo misma en cada punto de su ser y, sumergida toda entera en sí y agotándose en ese sentimiento de sí, se realiza como un *pathos*. La «manera» en que lo Interior se revela a sí mismo, en que la vida se vive a sí misma, en que la impresión se impresiona inmediatamente a sí misma, en que el sentimiento se afecta a sí mismo –antes de cualquier mirada e independientemente de ella–, es la afectividad. Estamos así en presencia de una primera formulación de la gran ecuación kandinskiana en la que se va a fundamentar tanto su obra como su investigación teórica:

Interior = interioridad = vida = invisible = pathos.

El ser no es, pues, una noción unívoca. Dos dimensiones lo atraviesan y vienen a desgarrar su unidad primitiva (en la medida en que posea una unidad): la de lo visible, donde a la luz del mundo las cosas se dan a nosotros y son vividas por nosotros como fenómenos exteriores; la de lo invisible, donde, en ausencia de ese mundo y de su luz, antes incluso de que surgiese ese horizonte de exterioridad que pone todo a cierta distancia de nosotros y nos lo pro-pone a título de ob-jeto (ob-jeto quiere decir: lo que está puesto delante), la vida se ha apoderado ya de su ser propio, abrazándose a sí misma en esa prueba interior e inmediata de sí que es su *pathos*, que hace de ella la vida.

Queremos hablar de la pintura. Si, en presencia de esta división enigmática del ser, preguntamos: ¿a cuál de los dos reinos, el de lo visible o el de lo invisible, pertenece la pintura, a cuál confía su destino?, la respuesta no permite ninguna duda. Pintar, dibujar, ¿no es para el artista pintar o dibujar lo que ve, lo que despliega su ser ante su mirada, en la luz del mundo? Por efecto de esta conexión evidente entre la pintura, el ojo y lo visible, nuestra concepción tradicional de la pintura atestigua su origen griego, origen cuyo peso se deja sentir todavía hoy hasta el punto de que determina todas nuestras concepciones relativas no sólo al arte y a la pintura en general, sino a sus objetivos, a los medios que se deben poner en acción, a sus problemas, como, por ejemplo, el de la representación del espacio, el de la perspectiva, etc.

La idea griega que está en el origen de esa red de relaciones e implicaciones es justamente la del fenómeno. «Fenómeno» designa para los griegos lo que brilla, lo que se muestra en la luz, de forma que mostrarse quiere decir mostrarse en la luz. Lo que muestra, lo que hace ver, es, por lo tanto, la luz misma. Ver es participar en la luz, es entrar en ella, ser iluminado por ella: es estar en el mundo.

El concepto de fenómeno sufre una mutación decisiva cuando, dejando de someterse dócilmente a las conminaciones de lo visible, se pone en relación con la vida, con lo invisible. Desde el momento en que se ha realizado esa transferencia, como sucede en Kandinsky, surgen preguntas enteramente nuevas, y con ellas una redefinición completa de los objetivos y los procedimientos de la pintura. Los límites hasta ese momento infranqueables que eran los de ese arte se encuentran también cuestionados o, mejor dicho, suprimidos.

En tanto la pintura es la pintura de lo visible y, por consiguiente, la del mundo, aparece subordinada a un modelo preexistente del que no puede ser ya sino una réplica, una reproducción, una imitación. La idea platónica del arte como *mimesis* es la consecuencia directa del concepto griego de «fenómeno». El artista no tiene más que volver a copiar lo que se muestra en la luz, que de ahí en adelante se ha dado ya de esa manera. El valor del arte es el valor de la copia, su fidelidad mayor o menor al modelo. No sólo esa concepción de la pintura la despoja de todo significado creador verdadero –al no poder apoyarse entonces la inventiva más que en los medios susceptibles de reflejar del mejor modo posible lo que constituye el objetivo ya existente del artista–, sino que podemos también preguntarnos por la finalidad del conjunto del proceso, por el interés del arte en tanto que imi-

tación. ¿La obra no es siempre inferior al modelo, que, por otra parte, no necesariamente atrae nuestra admiración? «Qué vanidad la de la pintura...»

Hay, evidentemente, objetivos, un significado, un alcance enteramente nuevo que se plantea la actividad pictórica cuando, renunciando a los presupuestos griegos y, especialmente, al concepto griego de fenómeno, no se propone ya representar el mundo y sus objetos; cuando, paradójicamente, *deja de ser la pintura de lo visible*. ¿Qué puede pintar entonces? Lo invisible, lo que Kandinsky llama lo Interior.

Sin embargo, ¿pintar no es, en todos los casos, producir un cuadro, algo objetivo? Todo cuadro, en efecto, debe ser considerado desde dos puntos de vista. En su materialidad primero, en tanto que «lienzo» en el caso de la pintura moderna, «madera» en el de la pintura antigua, «vidrio» en el caso de una pintura sobre vidrio como las que Kandinsky admiraba en las iglesias bávaras, «teselas», es decir, pequeños cubos de piedra y vidrio tallados en el caso de un mosaico, «plancha de cobre» en el caso de un grabado en cobre, etc. Ahora bien, esta «materia» sobre la que se pinta el cuadro es un fragmento del mundo, está ante nosotros, sobre la pared del museo o de la iglesia.

El cuadro, sin embargo, no se reduce en absoluto a su soporte material. *Representa algo*: un paisaje, una escena de género, una alegoría o una escena mitológica, un drama histórico, un acontecimiento religioso, el retrato de un hombre o una mujer. Cuando miramos el cuadro, es eso lo que miramos: no su soporte material, los resquebrajamientos de la tela o las grietas de la madera, ni siquiera las manchas coloreadas y su despliegue de algún modo «físico» sobre la superficie pintada, sino lo que se representa a partir de esos elementos materiales, a saber, la representación pictórica, la obra en tanto que tal, la escena de género, etc. Que la realidad representada por el cuadro, la realidad estética como tal, no sea «real» en el sentido de la realidad material de la madera o el lienzo, que sea algo imaginario, según las teorías más comúnmente aceptadas, no nos impide verla, ya sea con nuestros ojos o con la imaginación, no nos impide dirigirnos intencionalmente hacia ella como objeto visible y perceptible por nuestra inteligencia. El cuadro y lo que representa ¿no se sitúan delante de nosotros, no son «exteriores»?

Si, al contrario, la pintura se propusiera como tarea pintar lo invisible, se le plantearía entonces un problema singular: ¿cómo representar de manera visible, en la forma de un cuadro del que se acaba de demostrar que es «exterior» en todos los sentidos, esa realidad interior, invisible, llamada

a constituir en adelante el tema de la actividad artística? En otras palabras: incluso si los objetivos de la pintura fueran totalmente modificados, sus medios, a saber, el cuadro y lo que representa, con sus colores y sus formas lineales, ¿no pertenecerían todavía al ámbito que siempre ha sido el suyo? La obra pintada en tanto que tal, la obra de arte, ¿dejaría de pertenecer al reino de lo visible?

De este modo, se introduciría en la problemática general de la estética una dificultad hasta ese momento desconocida, *una disociación entre el contenido y los medios de la pintura*, sufriendo el primero una transferencia propiamente ontológica de una región de la existencia a otra, de lo Exterior a lo Interior, y continuando los segundos exponiendo su ser allí donde, en su aparición sensible, colores y formas se muestran y se dejan apercibir: en lo visible, en la luz del mundo.

Ahora bien, es esta disociación entre el contenido interior y los medios exteriores, disociación que parece imponerse desde el principio, la que la pintura abstracta terminará por abolir. De manera que la extraordinaria revolución pensada y realizada por Kandinsky podrá formularse así: no sólo el contenido de la pintura, lo que en última instancia es «representado» o, por decirlo mejor, expresado por ella, no pertenece ya al mundo como uno de sus elementos o una de sus partes –fenómeno natural o acontecimiento humano–, sino que los propios medios que permiten la expresión del contenido invisible que constituye el nuevo tema del arte deben ser comprendidos ahora como «interiores» en su significado y, en definitiva, en su realidad verdadera, como «invisibles».

Imposible disimular por más tiempo nuestro asombro. Desde que pintan, trazan líneas, delimitan espacios y los cubren de color, desde que representaron bisontes en las paredes de la gruta de Lascaux, ¿han dejado los hombres, en esta actividad que durante tanto tiempo los ha subyugado, de utilizar formas y colores? ¿Acaso ha inventado la pintura abstracta unos medios nuevos, más apropiados? Volvámonos hacia los cuadros de Kandinsky: ¿encontramos en ellos otra cosa que esas líneas y esas masas coloreadas de las que acabamos de hablar? Al contrario: no tenemos relación más que con ellas. De la misma manera, en sus escritos teóricos, Kandinsky considera los puntos, las líneas y los planos, por una parte, los colores por la otra, como los «elementos básicos» de toda pintura. Precisamente ésa es la razón por la que decimos que la teoría de la pintura abstracta es la teoría de toda pintura imaginable, que la pintura abstracta define la esencia de la pintura en general.

Arriesguémonos, pues, a enunciar dos pensamientos disparatados:

1. El contenido de la pintura, de toda pintura, es lo Interior, la vida en sí misma invisible, y que no puede dejar de serlo, que permanece para siempre en la Noche.

2. Los medios por los que se trata de expresar ese contenido invisible –las formas y los colores– son invisibles, en su realidad original y más propia en cualquier caso.

Pintar es un hacer-ver, pero ese hacer-ver tiene por objetivo hacernos ver lo que no se ve y no puede ser visto. Por otra parte, los recursos de que dispone ese hacer-ver y que pone en marcha para darnos acceso a lo Invisible, los medios de la pintura, pues, se hunden también en la Noche de esa subjetividad abisal en la que ningún rayo de luz puede deslizarse y que ninguna aurora disipa jamás.

De esta maraña de paradojas resulta al menos una primera verdad que desde este momento nos está permitido contemplar. En la pintura tradicional, o, más bien, en las concepciones que habitualmente se han hecho de esa pintura, contenido y medios eran homogéneos, pertenecientes ambos al mundo visible. Era ese mundo lo que se trataba de pintar, y se hacía con la ayuda de colores y formas que se tomaban de él, que tenían también su sitio en él, que, en todo caso, procedían de él. Con el surgimiento de la abstracción, esta asociación parece rota, puesto que el contenido pasa a ser lo invisible, mientras que los medios siguen siendo lo que son, determinaciones objetivas, superficies y planos, manchas coloreadas, líneas. Pero si el ser real de esos elementos en apariencia objetivos es referido a lo invisible de la subjetividad absoluta, entonces la homogeneidad ontológica del contenido y de los medios de la pintura se restablece. Tal vez incluso convenga abolir hasta la idea de su distinción, al no formar contenido y medios más que una sola realidad, una sola y única esencia de la pintura.

Una observación terminológica nos confirma esta idea. Kandinsky llama «abstracto» al contenido que la pintura debe expresar, es decir, la vida invisible que somos. De manera que la ecuación kandinskiana a la que hemos aludido se escribe en realidad como sigue:

Interior = interioridad = invisible = vida = *pathos* = *abstracto*.

Ahora bien, Kandinsky llama igualmente «abstractos» a los medios de la pintura por poco que sean captados en su pureza. En la medida en que

son abstractos, colores y grafismos se inscriben también en la ecuación que acabamos de formular y que traduce la dimensión original del Ser mismo. Así, acabamos de descubrir el significado verdadero del concepto de abstracción aplicado a la pintura.

Lo que quiere decir «abstracto» en la expresión «pintura abstracta»

En el sentido más común de la palabra, se dice que una cosa es «abstracta» cuando está separada de la realidad a la que pertenece. La abstracción designa entonces el proceso por el que, dejando de contemplar esa realidad según el conjunto de sus caracteres, se retienen sólo algunos de ellos para considerarlos aparte. De un árbol se puede no tener en cuenta más que el «verde» de sus hojas o la «dureza» de su madera. Sea real o solamente ideal, ese proceso marca en todos los casos un empobrecimiento, una extenuación, puesto que a su término no entrega más que una parte de las propiedades cuya conexión interna en una totalidad coherente es lo único que constituye la realidad en el sentido de realidad concreta, es decir, subsistente por sí misma.

Si sólo el Todo es concreto, el proceso por el que se aísla una de sus propiedades para considerarla aparte con frecuencia sólo se puede realizar en el pensamiento; es abstracto en este segundo sentido, en el sentido de una descomposición o separación que tiene su sede en la inteligencia y no en la cosa. Puesto que el proceso de abstracción es en sí mismo abstracto, el concepto de abstracción se ve afectado por un segundo indicio de irrealidad: no sólo deja de lado la mayor parte de las propiedades que son lo único que constituye la realidad de lo real, sino que, por esta razón, se mantiene como algo puramente «ideal». Ahora bien, si sólo el Todo es real, verdaderamente concreto, no hay, en última instancia, más que un solo Todo, una sola totalidad concreta: es el mundo, el mundo visible, naturalmente.

La noción de «pintura abstracta», tal como aparece actualmente en la crítica de arte, es tributaria del concepto de abstracción del que acabamos de trazar un breve esbozo. Aquí, el punto decisivo es que eso a partir de lo cual se entiende y se define la abstracción en cuestión es ese mundo de luz que la pintura, desde Grecia, tiene por única referencia y al que solicita también sus medios. La «realidad abstracta» que la pintura representa en sus planteamientos más modernos es en todos los casos una realidad

*abstraída** *del mundo*, concebida, delimitada, decidida y elaborada a partir de él, y, finalmente, como su modo de expresión más adecuado. El pacto sellado desde el origen entre el ojo y lo visible no se disuelve ni se discute un solo instante; se trata más bien de dejarle actuar según la infinidad de sus virtualidades, de darle su eficacia más plena.

Que la abstracción procede del mundo y se constituye cada vez como una de sus derivaciones posibles es lo que hace evidente, al parecer, el importante papel que las formas geométricas desempeñan en las composiciones pictóricas. ¿No son éstas precisamente abstractas? Abstractas, es decir, construidas a partir de formas sensibles y por una especie de depuración de éstas. ¿Qué es una línea sino un trazado sugerido por el límite de un cuerpo natural y en el que se ha decidido no tener en cuenta su espesor, color, etc.? Es de esta forma como se pasa de lo «redondo» al círculo, de todas las incitaciones formales de la naturaleza a su arquetipo geométrico. Aunque tal actividad, en la que la geometría encuentra su origen, merece ser denominada «ideación» y no «abstracción» –en la medida en que lo que hace es crear un ser nuevo, ideal, más que aislar un fragmento de lo real–, no por ello deja de tener su punto de partida en el mundo y a él remite como fundamento.

La presencia de esas formas puras como principio de la construcción del cuadro –construcción lineal, triangular, circular, etc.– se concilia perfectamente en la pintura clásica con su propósito de «imitar la naturaleza», es decir, de recuperar y utilizar sus leyes profundas; más aún, procede directamente de ellas. Cuando esta composición geométrica se hace predominante hasta el punto de reducir a ella la temática pictórica, como sucede en el cubismo, el origen mundano de esta pintura no se pone en tela de juicio. Es siempre la realidad exterior, es una cierta interpretación *de esa realidad* lo que sirve de premisa a estos intentos de renovación. *La abstracción del cubismo pertenece al proyecto figurativo y debe comprenderse como una de sus modalidades de realización.* Incluso cuando, por medio de esas arquitecturas de planos, triángulos y cubos, la realidad se vuelve irreconocible (hasta el punto de que el espectador debe entornar los ojos para saber si mira una montaña, un pueblo, una mujer sentada, una guitarra o todo eso a la vez), es siempre esa realidad la que inspira los diversos tratamientos que se le hace sufrir, *es el objeto el que dicta al artista las reglas de su deconstrucción y de su reconstrucción.* Los juegos de perspectivas, la decisión (arbi-

* *Abstraite* en el original, que significa tanto «abstracta» como «abstraída». *(N. de los T.)*

traria) de ahondarla o atenuarla, la elección de varios focos de visión en lugar de uno solo, la representación de la cosa simultáneamente de frente, de perfil, desde arriba, desde abajo o desde atrás, todas estas deformaciones y estas «audacias» no hacen más que explorar la estructura de la percepción ordinaria. Por eso pronto parecen tan monótonas. Simples procedimientos que se han vuelto impersonales y que lindan con el artificio (¿cómo distinguir un Picasso y un Braque del período cubista?), ceden el lugar sin transición a otra «manera», igual de artificial y de aburrida.

Con el proyecto más sistemático y ambicioso de reducir la representación pictórica a un dibujo técnico, a intersecciones de horizontales y verticales o a una pura exhibición arquetípica, el objeto parece desaparecer por completo y, con él, todas las secuelas de la figuración. Pero no es así. La abstracción pura de Mondrian o de Malévich es precisamente la abstracción de la geometría, una abstracción que proviene del mundo y toma de él su propia naturaleza al mismo tiempo que pretende formular lo que en él es esencial. ¿Qué es, en efecto, el mundo sino «algo que tiene longitud, anchura y profundidad»? La vanguardia artística de principios del siglo XX tiene trescientos años de retraso con respecto a los fundadores del pensamiento moderno: respecto a Galileo, que eliminó los oropeles sensibles de las cosas para reducirlas a porciones de materia extensa, a sus figuras y a sus formas, cuyo modo de conocimiento adecuado posee la geometría; respecto a Descartes, del que acabamos de citar una proposición decisiva y que añadió al postulado de Galileo sobre el significado cósmico de la geometría la posibilidad de dar a ésta una expresión matemática.

La desaparición del objeto en la abstracción geométrica no es, por tanto, más que la salida a la luz de su esencia, de aquello que permite a todo objeto ser un ob-jeto: lo que está colocado ahí delante, en ese espacio de luz que es el mundo. Es la eclosión del mundo, el primer surgimiento del Afuera en el que vendrán a reagruparse todos los objetos, es la abertura del horizonte sobre cuya pantalla se perfilarán todos los fenómenos exteriores; es la visibilidad de lo visible lo que quieren darnos a ver, como pueden, todas esas investigaciones «abstractas», las más exigentes de las cuales no encontrarán al término de su recorrido más que el vacío de ese medio puro. La pintura lo poblaba hasta ese momento con una infinidad de proyecciones venidas de otra parte; ahora quiere pensarlo en su presencia desnuda, en su Nada.

La abstracción que libera el genio creador de Kandinsky no tiene nada que ver con ese género de abstracción que dominará, en efecto, la historia

de la creación artística a partir de la segunda década del siglo XX y que reaparecerá periódicamente bajo formas diversas. Sería incluso un contrasentido, el más grave, definirla *contra* todas esas tentativas –cubismo, orfismo, futurismo, surrealismo, constructivismo, cinetismo, conceptualismo– que no dejan de referirse a lo visible como objeto único, objeto del que habría que captar la verdadera naturaleza y finalmente la visibilidad misma: la luz sensible (el impresionismo) o transcendental (Mondrian, Malévich).

Siguiendo con este orden de ideas, llegamos a consideraciones familiares a los historiadores del arte y a sus lectores. Una figuración que encuentra su objetivo exclusivo en la representación exacta de la realidad exterior desemboca muy pronto en un callejón sin salida cuya ilustración puede ser el naturalismo y sus variantes. Los museos consagrados al siglo XIX rebosan de esos lienzos insignificantes que anunciaba ya la pintura inglesa de paisaje del siglo XVIII. En los años ochenta, en Múnich, Lenbach pintaba sus famosos retratos –los de Bismarck, por ejemplo– sin hacer posar a sus modelos, según fotografías. Todavía se pueden admirar en la villa que lleva su nombre (y donde también se encuentran, contraste sorprendente, los Kandinsky del legado Gabrielle Münter) esas efigies consternadoras. Resultados tan mediocres y un arte tan insulso no podían dejar de suscitar entre los pintores una reflexión sobre el proyecto de objetividad, es decir, *un retorno a la percepción verdadera.* Se ve entonces que las sombras no son grises, sino coloreadas, azules sobre la nieve, que hay verde en la barba de ese anciano mal afeitado, que de manera general las representaciones convencionales y esperadas del academicismo no corresponden nunca a lo que se da realmente en la experiencia visual del mundo.

¿Qué es, pues, lo que se da en ésta, eso a lo que conviene volver? Husserl dice que el objeto es un polo de identidad ideal más allá de la multiplicidad de sus apariciones sensibles. Ahora bien, no es precisamente el polo ideal, en última instancia esa noción, esa entidad una y siempre la misma –*la* catedral de Ruán, *el* almiar de heno–, lo que la pintura quiere pintar; son las «apariciones sensibles» en su singularidad y su ámbito de influencia, esa forma de contornos inaprehensibles, poblada de destellos que fulguran en el deslumbramiento de la tarde, deslumbramiento en el que la realidad, pulverizada en puros resplandores de luz ciega, bascula en lo desconocido, pierde toda consistencia y termina por desaparecer. Es precisamente viendo, en una exposición en Moscú en 1895, el almiar de Monet cuando Kandinsky experimentó una de sus emociones estéticas más vivas. La enseñanza que sacó de ello confluyó con la que le procuró

la lectura de Niels Bohr: la realidad física no tiene substancia, de alguna manera no tiene realidad, los cuantos de energía se desplazan por ella de manera discontinua sin atravesarla. También ahí la materia dispersa en un polvo de partículas dudosas, virtuales, se disuelve en la irrealidad, en una especie de inmaterialismo. Se puede entonces entender la famosa pregunta de Kandinsky: si la realidad exterior se deshace, si el objeto se destruye, ¿qué es lo que debe reemplazarlos?

Esta génesis histórica, aunque sea exacta y posea el mérito de hacer la evolución de Kandinsky más o menos análoga a la de otros grandes artistas de su tiempo, y por tanto «comprensible», no deja de falsificar el significado verdadero de la pintura abstracta, hasta el punto de impedir definitivamente su comprensión. No es una crisis de la objetividad más o menos análoga en el plano estético a la que se desarrolló en el ámbito de las ciencias de la época, y especialmente de la física, lo que llevó a repensar el problema de la representación pictórica. Así como esa crisis no se deriva de una reordenación de la figuración perceptiva, tampoco la abstracción kandinskiana es el resultado de un súbito desmoronamiento del objeto, de su incapacidad para definir por más tiempo el contenido de la obra. Esta abstracción, este contenido, este «contenido abstracto», es la vida invisible en su incansable venida a sí misma. Es el surgimiento interior continuo de la vida, su esencia eternamente viviente lo que, al mismo tiempo que proporciona a la pintura su contenido, impone al artista su proyecto, el de decir un cierto contenido, el de expresar la profusión patética del Ser. «Abstracto» no designa ya aquí lo que procede del mundo al término de un proceso de simplificación o de complicación, al término de una historia que sería la de la pintura moderna, sino Eso que estaba antes que él y que no tiene necesidad de él para ser: la vida que se aprieta en la noche de su subjetividad radical donde no hay ni luz ni mundo.

Ningún camino lleva a la vida sino ella misma, ella es a la vez el objetivo y el camino. Si ninguna evolución cultural, sociológica, económica o de otro tipo explica nunca nada en el dominio del arte (como tampoco podría explicar el nacimiento de un amor), es porque toda creación tiene su sitio en la vida: ésta se ha producido ya cuando uno se propone interrogarse sobre sus condiciones, sus causas o sus medios. La historia, como siempre, invierte el orden verdadero de las cosas, el orden ontológico de su fundación. Kandinsky no se preguntó verdaderamente por qué otra cosa se podría reemplazar el objeto y qué era lo que en adelante podría pintar la pintura. Hacía ya tiempo que, con ocasión de un paseo por los

campos que rodean Múnich, la violencia de un color percibido en un sotobosque había suscitado en él una emoción intensa y había decidido pintar lo que rodeaba a ese color –la visión de ese bosque– *para representar su emoción*; sabía así, con un saber al que no ilumina ninguna reflexión y al que no precede ninguna historia, con un saber constituido por la emoción misma, que era eso lo que él quería pintar y lo único que en adelante pintaría, el contenido de toda pintura posible: la profusión de la vida en él, su intensificación y su exaltación.

La declaración hecha unos años más tarde en la «Conferencia de Colonia» de 1914 (conferencia que, por otra parte, no se pronunció nunca) no deja subsistir ninguna duda: «Sabemos *lo que* queremos con más frecuencia que la que descubrimos *cómo* realizarlo». Así, cuando se plantea claramente la disociación entre el contenido de la pintura y sus medios (medios que Kandinsky llama, en su relación con el contenido, su «materialización» o su «forma»), la prelación del primero sobre los segundos se afirma claramente, y esta prelación tiene eventualmente un significado histórico sólo porque su alcance es de orden ontológico: «La obra existe abstractamente antes de su materialización, que la hace accesible a los sentidos», añade un poco más adelante en el mismo texto. Que la «materialización» del continuo originalmente «abstracto» de la obra sea «lo que la hace accesible a los sentidos», los colores y las formas que constituyen los medios de toda pintura, confirma de manera sorprendente la anterioridad de lo invisible en un dominio que era desde siempre el de lo visible, el de los sentidos, y da a la abstracción kandinskiana su significado específico.

«Toda mi vida no he hecho más que pintar Moscú», dirá un día Kandinsky. Un pasaje magnífico de *Mirada retrospectiva* permite comprender esta declaración singular del teórico de la abstracción. Kandinsky menciona ahí un viaje a la pequeña ciudad medieval de Rothenburg-ob-der-Tauber, viaje que le impresionó notablemente y a cuyo regreso pintó un cuadro maravilloso, todavía figurativo, *La ciudad vieja*.

«En este cuadro», escribe Kandinsky, «todavía estaba, a decir verdad, en busca de una cierta hora que era y sigue siendo la hora más hermosa del día en Moscú. El sol está ya bajo y ha alcanzado su mayor potencia, la que ha buscado y a la que ha aspirado durante todo el día. No es un espectáculo de larga duración: unos minutos más y la luz del sol se volverá rojiza por el esfuerzo, progresivamente, de un rojo primero frío, luego cada vez más cálido. El sol funde todo Moscú en una mancha que, como una tuba furiosa, hace entrar en vibración todo el ser interior, el

alma en su integridad. ¡No es la hora del rojo uniforme la más bella! No es sino el acorde final de la sinfonía lo que lleva cada color a su paroxismo vital y triunfa sobre Moscú entero haciéndolo resonar como el *fortissimo* final de una orquesta gigantesca. El rosa, el lila, el amarillo, el blanco, el azul, el verde pistacho, el rojo brillante de las mieses, de las iglesias –cada uno con su melodía propia–, el césped de un verde rabioso, los árboles de bordón más grave o la nieve de mil voces que cantan, o el *allegretto* de las ramas desnudas, el anillo rojo, rígido y silencioso de los muros del Kremlin, y, por encima de todo, dominándolo todo, como un grito de triunfo, como un aleluya olvidado de sí, el largo trazo blanco, graciosamente severo, del campanario de Ivan-Veliky. Y sobre su largo cuello, tendido, estirado hacia el cielo en una nostalgia eterna, la cabeza de oro de la cúpula que es, entre las estrellas doradas y abigarradas de las demás cúpulas, el sol de Moscú.

Reflejar esta hora me parecía la felicidad más grande y más imposible de un artista.

Esas impresiones se renovaban cada día soleado, procurándome una alegría que me conmocionaba hasta el fondo del alma y que llegaba hasta el éxtasis»[1].

Los pintores más insignes, decíamos, vivieron y presentaron su arte como un modo de conocimiento metafísico, aquel que, pasando a través de la apariencia sensible y, de alguna manera, por detrás de ella, nos descubre el misterio de las cosas, el secreto del universo. ¿De qué conocimiento se trata aquí? Ése es, no obstante, un problema, y es lo que la pintura abstracta nos permite comprender. Desde la perspectiva de la conciencia occidental que alcanza su culminación en la ciencia moderna, conocimiento quiere decir conocimiento «objetivo», conocimiento del mundo precisamente, es decir, del conjunto de los fenómenos externos. Son estos fenómenos los que se trata de aprehender, aunque se sustraigan, como en la microfísica. A decir verdad, ese conocimiento, cualesquiera que sean sus progresos, sus métodos cada vez más elaborados, no alcanza nunca su objetivo y nunca lo alcanzará. El fracaso no se debe al carácter todavía provisional de los resultados admitidos y destinados a ser reemplazados por otros más exhaustivos. Es el ámbito en el que se mueve la ciencia el que marca a priori su empresa con una finitud insuperable. Es porque su objeto es «exterior», y despliega su ser en el mundo, por lo que no se pro-pone jamás a nosotros más que como un espacio de exterioridad, una superficie sobre la que la mirada se desliza sin poder penetrar nunca

en el interior del objeto. Y es así porque ese objeto no tiene interior, porque no está constituido en sí mismo como interioridad. El análisis, la descomposición, el examen microscópico y luego microfísico con ayuda de dispositivos cada vez más complejos no harán aparecer sino nuevos «objetos», nuevos «aspectos», tan impenetrables a la mirada que ésta sólo podrá pasar de uno a otro indefinidamente, a menos que la partícula desaparezca totalmente cediendo su lugar a partículas virtuales, a nuevos «objetos» que no son ya los de una intuición, por fugaz que sea, sino los de un simple pensamiento, los de una evaluación.

El conocimiento al que nos abre el arte es de una naturaleza totalmente distinta: es un conocimiento sin objeto. Su medio ontológico es la vida, la vida que se abraza a sí misma toda entera sin nunca separarse de sí, sin ponerse delante de sí a la manera de un ob-jeto. Decíamos: ningún camino lleva a la vida sino la vida misma. Es en la vida donde hay que mantenerse para tener acceso a ella, es de ella de donde hay que partir. El punto de partida de la pintura, nos acaba de mostrar Kandinsky, es una emoción, un modo más intenso de vida. El contenido del arte es esta emoción. El objetivo del arte es transmitirla a los otros. El conocimiento del arte se desarrolla íntegramente en la vida, es el propio movimiento de la vida, su movimiento de crecimiento, de experimentación de sí misma con una fuerza mayor.

Por eso el arte expresa siempre formas elevadas de la vida, aquella, por ejemplo, que Kandinsky llama «Moscú» cuando dice: «Toda mi vida no he hecho otra cosa que pintar Moscú». Por eso también, el arte no es una imitación, el conocimiento de una realidad previa, de un modelo preexistente por el que habría que guiarse. Puesto que el contenido que la pintura quiere expresar es la vida, es en el interior de un devenir donde se sitúa el arte, y es esta pulsión del Ser en nosotros a la que él pertenece y con la que coincide lo que el arte tiene por misión sostener y llevar a ese punto extremo, a ese «paroxismo vital» donde la vida se experimenta a sí misma hasta su propio fondo, en el que se abisma en esa «felicidad imposible» que Kandinsky denomina «éxtasis».

Quien se compromete en la vía del arte no va, pues, nunca hacia una verdad exterior a él, a la que podría remitirse como a un ser estable e independiente. Lo sepa o no, hace una elección, la de constituirse él mismo en el lugar de la llegada de esa verdad, la de ofrecerle su propia substancia y su propia carne para que sea su carne; a ella, que es la Vida, que no puede ser nada más que la propia vida del individuo y el grado más elevado

de su realización. Dado que la verdad del arte no es sino una transformación de la vida del individuo, la experiencia estética contrae con la ética un lazo indisoluble, es ella misma una ética, una «práctica», un modo de realización de la vida. Esta conexión interior de la vida estética invisible y de la vida ética es lo que Kandinsky llama lo «espiritual».

De lo espiritual en el arte y en la pintura en particular, título del primer gran trabajo teórico de Kandinsky, que tuvo, en el momento de su aparición, en 1912, una repercusión inmensa, tiene, pues, un significado riguroso. Contiene un doble juicio, sobre la época cuya profunda angustia Kandinsky percibía, y sobre la realidad verdadera de las cosas. Aquel tiempo fue un tiempo de angustia porque, olvidando la realidad, se abandonó al objetivismo creciente que la ciencia promovía. El resultado ideológico de ese pensamiento consagrado a lo Exterior y privado así de lo Esencial es el naturalismo, del que el arte estancado y vacío del siglo XIX proporciona un testimonio abrumador. Su consecuencia práctica es el materialismo, que extiende a todas las esferas de la vida la negación de su verdadera esencia, proponiéndose así como una especie de nihilismo concreto cuyo verdadero nombre es la muerte.

Ante tal situación, *De lo espiritual en el arte y en la pintura en particular* propone un programa de regeneración. Se trata, por una parte, de establecer contra el naturalismo que la dimensión propia del arte es lo «espiritual», es decir, la vida invisible con la que el arte se identifica en la medida en que coincide con su proceso de autocrecimiento, suscitándolo y estimulándolo constantemente. El arte es así, en su misma existencia, la demostración de la vida invisible cuyo derecho imprescriptible debemos reconocer y restablecer. Como todo gran pensamiento, el de Kandinsky no constituye una crítica en el sentido negativo del término. Del naturalismo, de las obras que a él se encomiendan (y que llenan los museos onerosos que la ideología reinante consagra actualmente a su gloria: la Nueva Pinacoteca de Múnich, Orsay en París), apenas se trata, como si su insignificancia fuera evidente. El trabajo enteramente positivo de Kandinsky –su trabajo teórico en los escritos que analizaremos como su obra creadora de pintor– tiene como objetivo hacer aparecer la naturaleza indiscutible y universal de toda obra de arte auténtica, siendo la pintura abstracta la que confiere a esta evidencia su fuerza mayor.

Ahora bien, si el arte en general (y la pintura en particular) realiza la revelación de la vida invisible que constituye la realidad verdadera del hombre, su papel es doble. Debe permitir, en primer lugar, la vuelta a esa

realidad que se ha perdido. El significado de conocimiento atribuido en otro tiempo al arte deviene en este mundo en decadencia a la vez más preciso y más urgente. Cuando la exterioridad extiende su poder sobre todo el ser y lo define, cuando ya no hay, realmente, más que objetos, de manera que el único conocimiento digno de ese nombre es el conocimiento objetivo de la ciencia, entonces la liberación de lo «espiritual», esa realidad invisible que somos en el fondo de nuestro ser y que constituye el Ser verdadero, es de nuevo el conocimiento metafísico que el arte asumió en el pasado. El arte realiza un descubrimiento, un descubrimiento propiamente inaudito: pone ante nuestros ojos maravillados, como un dominio todavía inexplorado, nuevos fenómenos, olvidados, si no ocultados y negados. Y son justamente los fenómenos los que nos abren el acceso a nosotros mismos, a lo único que en definitiva importa.

Ahora bien, el arte no sólo constituye una prueba teórica de esta realidad invisible y esencial de nuestro ser: nos la da a ver como un objeto, y la aplica, es su ejercicio y su desarrollo en nosotros. La certeza que nos procura la experimentamos como aquello que llegamos a ser: a la manera en que se experimenta un amor. Se trata de una certeza absoluta idéntica a nuestra vida, al lado de la cual todas las demás certezas, especialmente las de la ciencia, palidecen y se descomponen. Porque el arte realiza en nosotros la revelación de la realidad invisible, y la realiza con una certeza absoluta, constituye la salvación y, en una sociedad como la nuestra, que desecha la vida, sea porque se contenta con huir de ella en el mundo exterior, sea porque pronuncia su negación explícita, ésa es la única salvación posible.

Pero entonces conviene extender el arte a toda la esfera de la actividad humana, a la fabricación de bienes materiales en primer lugar. La producción industrial de los objetos debe asociar a su funcionalidad una dimensión propiamente estética de tal manera que, puesta en relación con nuestro ser en el consumo o en la utilización, sea para nosotros ocasión de cumplir nuestro destino propio. Ése fue el objetivo de la Bauhaus a la que Kandinsky se unió en 1922, cuando fue llamado por Gropius. Se unió allí a artistas destacados, entre ellos Paul Klee. Kandinsky supo hacerles compartir ese ideal de una concepción mesiánica del arte que él había desarrollado desde el texto fundamental de 1912. El programa de estudios en la Bauhaus reflejaba ese ideal. A los talleres de trabajo orientados a la fabricación de objetos destinados a la venta (tejido, cerámica, mobiliario, decoración, etc.) se superponían las enseñanzas fundamentales impartidas

por los maestros, entre ellos Kandinsky y Klee. Hecho significativo: aunque la Bauhaus era en principio una escuela de arquitectura a la que debían subordinarse las demás artes, y especialmente la pintura (Kandinsky tenía a su cargo un curso de pintura mural), la casi totalidad de las enseñanzas teóricas estaba confiada a pintores, situación que fue discutida desde el momento en que los materialistas, entre ellos Moholy Nagy y Meyer, trataron de tomar la dirección de la escuela e influir en su destino.

Toda la actividad creadora de Kandinsky –en Múnich durante los años que rodean el descubrimiento de la abstracción en 1910, en Moscú (1915-1921), en la Bauhaus (1922-1933), en París por último hasta su muerte en 1944– trata de promover e ilustrar la verdad esencial contenida en *De lo espiritual*. Esta verdad es, pues, que la realidad verdadera es en sí invisible, que somos en nuestra subjetividad radical esa realidad que constituye por otra parte el único contenido del arte, el contenido abstracto que tiene por misión expresar.

¿En qué consiste esa expresión? Ésta es la segunda pregunta brevemente evocada y a la que ahora nos enfrentamos. Si el contenido abstracto, *es decir, a fin de cuentas, totalmente extraño al mundo*, que la pintura quiere representar escapa en efecto a este mundo, los medios de esa representación ¿no le pertenecen, no son bien visibles, de modo que la pintura deba ser comprendida como una exteriorización de ese contenido invisible, como su «materialización»?

La forma

Kandinsky llama «forma» a los medios utilizados por la pintura. El concepto de forma debe entenderse, pues, en un sentido amplio, englobando no solamente las formas en sentido estricto, las formas lineales, sino también los colores o, por retomar la terminología del artículo «La pintura como arte puro» aparecido en *Der Sturm* en 1913, la «forma dibujada» y la «forma pictórica». Ahora bien, sobre la forma así entendida en sentido amplio como medio de toda pintura, y sobre la pintura misma en tanto que modo de expresión, en tanto que hacer-ver, ese mismo texto afirma sin ambigüedad: «La forma es la expresión material del contenido abstracto». Por tanto, si su contenido es lo invisible, la pintura como expresión de ese contenido nos vuelve a introducir sin discusión en el reino de lo visible, se despliega ahí bajo el aspecto de esas líneas y esos colores que vemos y que son precisamente el hacer-ver en lo visible y a través de lo visible el contenido «interior» de la obra: «Para que el contenido, que vive primero "abstractamente", se convierta en obra es necesario que el segundo elemento –el elemento exterior– sirva a la materialización. Por eso el contenido aspira a un medio de expresión, a una forma "material"».

La definición de la «obra» que de ahí se sigue, y que la presenta como la exteriorización y manifestación del contenido invisible abstracto, no puede ser más clara: «De este modo, la obra es la fusión inevitable e indisoluble del elemento interior y el elemento exterior, es decir, del contenido y la forma»[2]. Con la toma en consideración de la «forma» de la obra sin la que ésta no existe y en la que, al contrario, consiste, ¿no se devuelve la pintura al lugar que le estaba tradicionalmente asignado, a ese reino de lo visible del que la «abstracción» parecía apartarnos?

Todo el trabajo teórico y práctico de Kandinsky consistirá en disolver esta aparente evidencia. Señalemos en primer lugar que la afirmación de la «fusión» de lo «interior» y lo «exterior» como constitutiva de la obra de arte puede entenderse al menos de dos formas. Una lectura clásica, hegeliana por ejemplo, considerará lo exterior como la obra misma, no sólo porque pintura quiere decir, en efecto, formas y colores con su combina-

ción visible, sino porque el interior no es todavía más que una subjetividad indeterminada y vacía –esa noche en la que todos los gatos son pardos– en tanto en cuanto su devenir-visible en la exterioridad de la forma no se haya producido. La estructura de la obra es la estructura objetiva de esa forma, de sus líneas y colores. Así, la obra no llega verdaderamente a serlo más que en y por su manifestación, en esa manifestación que es el exterior mismo, que es la «forma», y sin la cual el interior se reduce a una pura virtualidad.

Kandinsky quiere decir lo contrario. Quiere decir que, considerada en su interioridad radical y de este modo en esa Noche abisal en la que no se alza ningún Afuera, la subjetividad no es algo abstracto en el sentido de lo que todavía carecería de realidad, realidad que no podría encontrar sino por la agregación de un elemento exterior, de la exterioridad del mundo. Por el contrario, la subjetividad define esa realidad, esa plenitud del ser, fuera de la cual no hay nada. Y como el exterior por sí mismo no existe, la obra considerada como ese exterior, como ese cuadro que vemos, no puede sino tomar su contenido de la subjetividad de la vida en que se concentra la realidad, la del arte especialmente: «*El elemento interior de la obra es su contenido*». A esta subjetividad viva la llama Kandinsky «alma», y a sus modalidades afectivas, a sus emociones concretas, «vibraciones del alma». Por eso escribe: «Debe [...] haber ahí una vibración del alma. Si ésta no existe, no puede haber obra»[3].

Por tanto, si la obra se propone como «la articulación regular de dos elementos, el interior y el exterior», el modo según el cual se opera esa articulación debe escapar a todo equívoco. Los dos elementos cuya articulación constituye la totalidad orgánica de la obra no están en absoluto en el mismo plano: *el interior no solamente determina la forma, el elemento exterior, sino que define el único contenido de la obra y, en consecuencia, el contenido de la forma misma.* El primer punto es importante; el segundo, decisivo, es lo único que puede permitirnos comprender la esencia verdadera de la pintura abstracta. Comencemos por el primero.

Decir que el contenido abstracto –lo invisible de la subjetividad– debe determinar la forma es tanto como decir que ésta no tiene ya que modelarse sobre el contenido aparente de los objetos del mundo de la percepción ordinaria, sobre las estructuras visibles del universo objetivo. En el postulado de un orden de dependencia entre los dos elementos que componen la obra de arte y en la afirmación de la primacía de lo interior sobre lo exterior está ya incluido un principio revolucionario. Kandinsky

piensa esta revolución en toda su amplitud, la comprende según el principio de toda revolución verdadera como una liberación. La liberación de la pintura que realiza la abstracción se debe en primera instancia a que la forma, en lugar de depender del ser preexistente y determinado de la naturaleza aquí presente como un estado de cosas y que actúa sobre ella a la manera de una coacción exterior, rompe esa relación de subordinación, liberándose de todo imperativo extraño.

¿Extraño a qué? A la vida. Es ésta, en efecto, la que pretende constituir en adelante el único principio de la forma, se trate de la forma en sentido estricto o de los colores. Así, esos elementos aprehendidos desde siempre como pertenecientes al mundo, como sus fragmentos y sus constituyentes, que tienen en él no sólo su modelo sino de algún modo su sitio y su ser verdadero, se encuentran de repente arrancados al universo objetivo, que deja de ser en cualquier caso el principio de su organización y su significado, de su distribución y su papel en el cuadro. Todo arte de inspiración naturalista se encuentra desde ese momento con el paso cambiado, invertido en su finalidad explícita, puesto que lo que representa y con cuya ayuda se representa, a saber, la forma, no debe referirse ya al medio al que pertenece en tanto que forma ni regularse por él.

En la pintura realista, en el naturalismo pero también en el impresionismo y el neoimpresionismo –y esto a pesar de que en estas dos últimas escuelas se haya puesto en práctica el axioma en virtud del cual lo que es esencial al arte no es lo que representa, sino la manera en que lo hace–, la realidad exterior no deja de condicionar las modalidades formales de la representación, de modo que, como dice Kandinsky, «la elección de la forma no es libre, sino que depende del objeto». La libertad no la obtiene la forma sino al término de esa mutación referencial radical cuando, apartada del universo objetivo, extrae de la vida invisible y solamente de ella la ley de su constitución y el principio de su sentido. Nace entonces una forma nueva, «la forma puramente artística que puede conferir al cuadro la potencia de una vida independiente y elevarlo al rango de sujeto espiritual»[4].

La libertad de la forma convertida en forma artística pura es idéntica al principio que Kandinsky asigna a toda pintura verdadera y que es el de la «Necesidad Interior». No entraremos sino progresivamente en la inteligencia de ese principio fundamental si es cierto que «la necesidad interior [...] constituye propiamente la única ley inmutable del arte»[5]. Sin embar-

go, un primer significado se pro-pone a nosotros desde ahora mismo. La necesidad interior es, en primer lugar, la de la forma en tanto que determinada por la vida invisible –por lo Interior– y sólo por ella, de ningún modo por el mundo. Así, el elemento exterior, «material», encuentra su ley de construcción en una realidad puramente espiritual, situada en el interior de nuestro ser, idéntica a él, y que actúa como principio único de la creación estética. «De lo espiritual en el arte...»

Que esta determinación por lo Interior sea radical, que se cumpla según una necesidad absoluta y que esa Necesidad Interior signifique la libertad para la forma que le está sometida, que defina la libertad del arte en general en tanto que «arte puro», en cierto modo nos explica al menos una cosa: la impresión precisamente de necesidad que se desprende de toda obra auténtica; la contingencia, al contrario, en última instancia la gratuidad, que caracteriza a una pintura mediocre. La debilidad de ésta consiste en la posibilidad de ser de otro modo: incertidumbre cuyo resultado es sin duda la indiferencia de la mirada a la que nada obliga a reproducir indefinidamente en ella un trazado del que ya no pudiera apartarse.

La Necesidad Interior en tanto que idéntica a la libertad del arte proporciona entonces un criterio tan riguroso como implacable para juzgar sus producciones. Mientras que el edificio puramente artístico subsiste por sí mismo con la coherencia invencible que obtiene de la Necesidad Interior, de la necesidad que preside la elección de la forma –la cual no tiene ya entonces ningún soporte exterior ni necesidad alguna de él–, las pinturas figurativas, al contrario, que se apoyan en la realidad exterior, en sus colores exangües y en sus formas laxas, se desmoronan por «indigencia formal» desde el momento en que carecen de ese soporte. Es lo que sucede con todas las pinturas surgidas del naturalismo, impresionismo incluido. La descomposición de esos cuadros cuando, por ejemplo, se los mira al revés, cuando de una manera u otra se rompe su referencia con el mundo objetivo, referencia que constituye a ojos de muchos el único «sentido» de la pintura, proporciona la prueba de que la forma extrae su rigor y su fuerza de la sola Necesidad Interior, que, a pesar de las apariencias, no tiene otro contenido posible que la vida.

Llegamos así al segundo punto de nuestra demostración. La forma está determinada por el contenido abstracto que tiene por misión expresar, y esta determinación de la forma por el contenido es el principio de la Necesidad Interior en el que se debe basar toda pintura auténtica y sobre el que se basa en realidad desde su origen. Pero esta forma determinada por

la Vida, ¿deja por eso mismo de aparecérsenos en el mundo, deja de ser ese elemento exterior en el que la obra encuentra su materialización y sin el cual no existe?

La respuesta de Kandinsky, que todavía no podemos comprender pues aún no disponemos de los elementos necesarios, será negativa. Ahora bien, es esta insólita toma de posición, poco verosímil e incluso apenas creíble, lo que nos permitirá penetrar en el interior del laboratorio secreto donde se realiza el acto de pintar y comprender verdaderamente en qué consiste ese acto. Si, en efecto, en la pintura abstracta, y en toda pintura, la forma está determinada por el contenido invisible que se trata de expresar, ¿en qué consiste esa «determinación»? En otras palabras, ¿en qué reside el principio de equivalencia o de adecuación entre lo que se trata de representar –el *pathos*, la «vibración del alma», el sentimiento de la muerte, por ejemplo– y los trazos y los colores que lo harán visible, que lo «materializarán» para nuestros sentidos? ¿Pero es la pintura algo distinto al principio de adecuación y equivalencia, a la capacidad, en efecto, de exhibir y representar lo que experimentamos, a la capacidad de «pintarlo»?

El genio de Kandinsky no consiste solamente en haber llevado esa capacidad de pintar lo invisible –nuestras pulsiones, nuestros afectos, nuestra fuerza– a un grado jamás alcanzado hasta entonces, sino también en haber proporcionado la explicación de esa capacidad extraordinaria. Y esta explicación no es especulativa, de orden hipotético, de tal modo que pueda ser admitida o rechazada al término de una argumentación más o menos plausible. Es un análisis fenomenológico, lo que quiere decir que, más allá de toda teoría, nos da a ver o, mejor, a sentir, en esta verdad y en esta certeza absolutamente indiscutible que es la prueba inmediata que la vida tiene de sí misma, la posibilidad, es decir, la «esencia» de la pintura.

La forma pictórica pura

Hemos dilucidado el significado de la palabra «abstracta» en la expresión «pintura abstracta» aplicándola en primer lugar al «contenido» de esa pintura, es decir, a la vida invisible que en adelante se trata de pintar. Luego hemos aplicado ese término a la «forma» de dicha pintura, es decir, al elemento exterior a través del cual la obra expresa el contenido interior. Estamos entonces en presencia del concepto «forma abstracta». Los análisis precedentes confieren a ese concepto un doble significado. Por una parte, la forma es abstracta en el sentido de que está determinada de manera exclusiva por el contenido abstracto, por la Necesidad Interior. Por otra, lo presentimos al menos, la forma es abstracta en un sentido mucho más radical, en el sentido de que es homogénea con el contenido abstracto, y, en última instancia, idéntica a él. No es ya en el mundo, sino en esa dimensión nocturna de la subjetividad absoluta donde encuentra su ser más propio, llegando así a ocupar un lugar en la ecuación a la que Kandinsky confió el poder de formular la verdadera realidad:

Interior = interioridad de la subjetividad absoluta = vida = invisible = *pathos* = contenido abstracto = *forma abstracta.*

En *Mirada retrospectiva*, alude a los numerosos años de «trabajo paciente» y de «intensa reflexión» que tuvo que atravesar antes de llegar a la inteligencia plena y al dominio de su arte, y refiriéndose a esa segunda acepción, Kandinsky afirma: «Desarrollaba cada vez más la capacidad de *vivir pura y abstractamente las formas pictóricas* y de sumirme cada vez más en sus profundidades insondables»[6]. Antes de proseguir el análisis de la abstracción de la forma hasta el punto en que esa abstracción se abisma en la profundidad insondable de la vida, se impone una observación relativa al vocabulario. En el texto citado anteriormente se llama a las formas abstractas «formas pictóricas». Tal designación es importante, pues asigna a la pintura un ámbito autónomo, específico. Ahora bien, el reconocimiento de la especificidad de la pintura va a la par con el de la abstracción, y se

presiente mejor entonces en qué sentido el análisis de la pintura abstracta es, en efecto, el de toda pintura.

¿En qué consiste ese ámbito específico de la pintura, es decir, el carácter propiamente pictórico de la forma? Ésta constituye el elemento exterior de la obra. La comprensión de su carácter pictórico nos obliga a volver sobre ese elemento, a trazar en él una línea divisoria. En la percepción ordinaria, tenemos relación con objetos. Esos objetos son de carácter utilitario. Lo que percibo es la puerta que hay que abrir, el coche que voy a conducir, la luz verde o roja del semáforo que indica la autorización o la prohibición de atravesar el cruce, la tienda cuyo escaparate dispuesto o iluminado de una determinada forma reconozco. Ciertamente la puerta se me muestra, tiene cierto color; lo mismo sucede con el coche, con el semáforo que se significa precisamente mediante su color. Ahora bien, en todos los casos el color no es percibido en sí mismo. Funciona todo lo más como un signo del objeto al que remite y que no es ya aprehendido por sí mismo sino como un simple medio, como un instrumento.

Lo que acabamos de decir del color del objeto atañe también a su forma en sentido estricto. Nunca consideramos esa forma en sí misma, no es más que un indicio, el signo aquí todavía de una cosa que no tiene valor para mí más que en su relación con lo que tengo intención de hacer. Toda percepción es, en principio, práctico-utilitaria. Cada apariencia coloreada, y, de la misma manera, el trazado que la delimita y que con gran frecuencia es reducido a un esquema, se adelantan al objeto que significan, el cual se adelanta también al uso que indica y que es, por otra parte, en la práctica, su razón de ser. De este modo se nos revela la estructura de la percepción habitual. Cuando doy vueltas alrededor de la casa, lo que realmente se me ofrece es una serie de aspectos, de siluetas sensibles que, sin embargo, son todas aprehendidas como aspectos *de esa casa*. Es eso lo que polariza mi interés, de manera que no presto atención a la sucesión de siluetas ni a lo que cada una tiene de inefable. De esta manera, la apariencia sensible se encuentra continuamente desposeída de sí misma en beneficio de lo que indica: la casa, el coche, el semáforo, etc.

La pintura es una contrapercepción. Con ello se quiere decir que la cadena de significados referenciales en los que se constituye la realidad cotidiana del mundo, el movimiento incesante de superación de las apariciones sensibles hacia el trasfondo monótono y estereotipado de los objetos utilitarios, se interrumpe bruscamente bajo la mirada del artista. Al

dejar fuera de juego el trasfondo práctico, colores y formas dejan de representar el objeto y de perderse en él, tienen valor por sí mismos y son percibidos como tales, se convierten en formas pictóricas puras.

Kandinsky dio una descripción admirable de esta eliminación del universo objetivo de la percepción y de la liberación correlativa de las formas pictóricas, referida en primer lugar a los colores. Esta eliminación se realiza cuando los colores, incluso antes de ser puestos en el lienzo de manera que representen en él un espectáculo ordenado y comprensible, se extienden sobre la paleta del pintor, tal como salen del tubo. Se despliegan sobre la superficie virgen sin ofrecer otra cosa que a ellos mismos, sus tonos deslumbrantes entregados a nuestra admiración. Hablando de la compra de su primera caja de pinturas, Kandinsky escribe: «Lo que entonces sentí, o, mejor dicho, la experiencia que viví al ver el color saliendo del tubo, la sigo viviendo hoy [...], esos seres extraños a los que llamamos colores llegaban uno tras otro vivos en sí y para sí, autónomos y dotados de las cualidades necesarias para su futura vida autónoma y, a cada instante, dispuestos a plegarse a nuevas combinaciones, a mezclarse unos con otros y a crear una infinidad de mundos nuevos»[7].

Vida autónoma de los colores: esto quiere decir que, al no ser ya aprehendidos como simples aspectos del objeto, son reintegrados a su aparición pura, «jubilosa», «fastuosa», a su «burbujeante travesura» o a su seriedad, a «su profunda sonoridad de duelo» a veces, o a su «rebelde resistencia», a ese exceso de sensibilidad de que dan muestra en su «inestable equilibrio». Ha nacido el universo nuevo de la pictoricidad pura, sin relación con aquel con que hasta ese momento era proyectado, aplastado, negado: «En medio de la paleta hay un mundo extraño». Pero ese mundo extraño es una «vida». ¿Simple metáfora para significar su autonomía? ¿O bien hay que comprender, más allá de cualquier imagen, que es a nuestra vida real como lugar en que se dispensa toda fuerza a donde «esas fuerzas frescas, jóvenes» que son los colores nos han reconducido ya?

En todo caso, desde el momento en que compró su caja de pinturas a los trece o catorce años, Kandinsky trazó su destino. Conocemos la aventura sobrevenida durante un viaje a través del territorio de Vólogda con el objetivo de estudiar el derecho consuetudinario local: el descubrimiento de las casas campesinas de madera, talladas en el exterior y totalmente pintadas en su interior. La impresión que Kandinsky experimentó allí de moverse en la pintura misma y que más tarde quiso transmitir al espectador llevándole a «pasearse» por el cuadro no recibió su significado decisi-

vo más que sobre el fondo de esa experiencia primitiva del color cuyo alcance metafísico se nos mostrará pronto.

Fascinado, pues, por el poder cuasi mágico de esas masas luminosas, escuchando su sonido sibilante, siguiendo maravillado sus fluencias, sus mezclas, sus iniciativas imprevistas sobre la paleta, «más hermosa que cualquier obra», Kandinsky sufrió su ascendiente hasta el punto de hacerse su cómplice. Y de hecho recordaba mucho mejor los colores que los objetos. En su trabajo, concentraba su atención en los colores puros extendidos sobre la paleta, afirmando que la mirada que les consagraba debía sustituir a la dirigida hasta entonces a la naturaleza. Del deslumbramiento ante ese mundo extraño y autónomo se desprende un principio pictórico de importancia, el uso no realista de los colores. ¿Cómo aceptarán éstos subordinarse a una realidad extraña, seguir representando el mundo banal de la percepción utilitaria cuando, resplandeciendo en su carne incandescente, aparecen cargados de virtualidades infinitas?

La utilización no figurativa del color se traduce a su vez en uno de los grandes descubrimientos de Kandinsky, *la disociación del color y la forma*, la posibilidad que tiene el primero de traspasar los límites en cuyo interior la segunda quisiera contenerlo. Ignorando toda barrera, desbordando el dibujo, estallando más allá del espacio predefinido que se le había asignado hasta entonces, el color se extiende donde buenamente le parece, sometido a su sola fuerza, a su sola voluntad. ¿De dónde puede venir, en efecto, el imperativo pictórico de una delimitación del color por la forma, de su inscripción en ella, de su subordinación a un trazado previo? Del mundo y de su «realidad objetiva». Es en el mundo de la percepción, sobre el objeto realmente percibido, donde el color acaba allí donde termina la superficie que colorea; en el límite de esa superficie, de ese plano, de ese volumen, se adapta al contorno del objeto. La liberación del color respecto de la realidad exterior implicaba su emancipación respecto de la forma de los objetos y de todo grafismo en general y marcaba el advenimiento de una vida nueva, la del color entregado a sí mismo, *convertido en forma pictórica pura.*

Las mismas observaciones valen para la forma en sentido estricto, es decir, para ese trazado, esas líneas, esas delimitaciones cuyo papel en la representación clásica era circunscribir el emplazamiento de los colores y regular su distribución sobre la tela. Mientras esas formas gráficas que determinan la construcción del cuadro tienen como destino reproducir la realidad del mundo, no pueden imponerse por sí mismas y la inteligencia no capta a través de ellas más que el objeto que representan. En sentido

estricto, *la percepción de la forma no existe*. Es un trazado convenido, el de la casa, el tejado, la chimenea, el humo que asciende en el cielo, lo que el pintor dibuja y el espectador reconoce, «comprendiendo» así el cuadro. Es la banalidad cotidiana la que dicta su ley al arte, lo que debe expresarse pictóricamente como sigue: sólo las formas de los objetos de la percepción ordinaria encuentran lugar en la pintura realista. La infinidad de formas posibles, todas las que pueden ser concebidas libremente por un espíritu que no se preocupe sino de descubrir progresivamente esa infinidad potencial, queda excluida de ella. Es justamente esa infinidad la que suscita y libera la pintura abstracta, que abre así, al margen de nuestro mundo, un universo formal enteramente nuevo al multiplicar los medios de construcción gráfica.

Sin duda en todos los tiempos los artistas auténticos habían experimentado en sí mismos, en su cuerpo y en su mano, en la capacidad de ésta de moverse libremente, de vagar por el papel y dejar allí la huella de su vagabundeo, ese poder de inventar caminos libres dentro de un espacio que no les precedía ya, sino que se plegaba a sus juegos, un espacio insospechado, nuevo también, rico en desarrollos inexplorados. Pero la invención de formas sin equivalente en el mundo se enfrentaba a este último, a sus estructuras tenaces, a sus objetos siempre iguales. De esa tensión oculta entre la imaginación creadora del arte y la finalidad que se le asignaba, la de imitar a la naturaleza, debía nacer el manierismo: «maneras» diversas que no son otras que las de deformar la realidad objetiva para plegarla tanto como sea posible a los impulsos de la vida subjetiva y sus exigencias.

Tanto como sea posible, porque la realidad exterior seguía siendo el modelo, el criterio, el único objetivo reservado al arte. Kandinsky vivió ese conflicto y lo vivió en el dolor antes de resolverlo de manera soberbia con el gran gesto liberador de la abstracción, no ya buscando algún acomodo con el mundo y sus leyes (ese acuerdo entre caballeros que es el manierismo), sino poniéndolo fuera de juego, expulsando de una vez por todas el universo de lo visible, percibiendo con la videncia del genio que la fuente de la invención y la construcción formales no residía ya y no podía residir nunca más en él. En la «Conferencia de Colonia», escribe: «Me era siempre desagradable, a veces insoportable, mantener la figura en el marco de sus leyes fisiológicas y proceder al mismo tiempo a las deformaciones requeridas por la composición [...], no me gustaba ver, en cuadros que no eran míos, alargamientos que violentaban la estructura de los cuerpos o contornos que ofendían a la anatomía, y sabía con certeza que

no era eso lo que para mí podía ser la solución del problema del objeto. Es así como en mis cuadros el objeto no deja de disolverse por sí mismo, como se constata en casi todos mis trabajos de 1910».

En el mismo momento en que Kandinsky procede a esa emancipación de la forma, presiente su inmenso peligro. Puesto que todo artista, pero ante todo cualquier hombre, experimenta espontáneamente en su cuerpo la capacidad de dibujar líneas imprevistas antes de imaginarlas o pensarlas, era inevitable que algo como lo que llamamos con Kandinsky «formas pictóricas puras» –la manifestación de un grafismo absolutamente libre– se produjera aquí o allá, en todas partes donde viven seres humanos. La existencia histórica de formas pictóricas puras es lo que manifiesta un tipo de arte tan antiguo sin duda como la humanidad y del que se encuentran múltiples ejemplos en los tres o cuatro últimos milenios: el arte ornamental o figurativo. Dos categorías de formas le confieren su carácter: la forma estilizada, que no evita todo préstamo externo pero que su debilidad condena al empobrecimiento y la insipidez, y la forma propiamente ornamental, surgida de ese proyecto autónomo de un dibujo que se encanta consigo mismo y finalmente no representa nada. Queremos decir aquí que no tiene ningún contenido real, abstracto, si no es esa pura efusión, ese juego al que nada guía ni domina, que no procede de ninguna Necesidad Interior.

Las formas pictóricas puras que se elaboran en ausencia de toda referencia al mundo, que «excluyen las formas de origen objetivo», no tienen todavía ninguna consistencia por sí mismas. No la adquieren sino a condición de ser al mismo tiempo y en primer lugar formas abstractas, a condición de proceder de un contenido interior o, mejor, de identificarse con él, con la vida invisible, en la fusión misteriosa que ahora tratamos de comprender plenamente.

Volvemos a encontrar, pues, los dos problemas que dejamos provisionalmente a un lado por la elucidación de las formas pictóricas puras y a los que esa elucidación nos lleva de nuevo:

1. La determinación radical de la forma por el contenido abstracto, determinación que hace de esa forma ordinaria una forma abstracta.

2. La identificación última de la forma con el contenido, identificación que será lo único que desvele ante nosotros el enigma de la pintura si, en efecto, queremos comprender cómo el segundo puede determinar a la primera, cómo un contenido en sí invisible es susceptible de expresarse en una forma visible.

La teoría de los elementos nos pone en camino.

La forma abstracta: la teoría de los elementos

Los elementos de los que aquí se tratará son los elementos de toda pintura posible, son elementos puramente pictóricos que no tienen nada que ver con la figuración de los objetos de la percepción cuyas relaciones recíprocas de «utilitarismo» constituyen el estrato objetivo del mundo, su exterioridad ideal. Esos elementos son de dos tipos, los «elementos de base», «es decir, aquellos sin los cuales ninguna obra puede nacer en uno u otro dominio del arte»[8], y los demás, los «elementos secundarios». Los elementos de base, en lo que concierne a la pintura, son los colores, por una parte, las formas en sentido estricto, y las formas gráficas, por otra, a saber, el punto, la línea, el plano y especialmente el Plano Original, a lo que hay que añadir la «materia» del soporte sobre el que se disponen los colores y se trazan las formas, por ejemplo el lienzo, la madera, el metal, el estuco, el vidrio, etc. La teoría de los elementos de base es un análisis en un sentido muy preciso que vamos a conocer. Por eso, desde el principio de *Punto y línea sobre el plano*, Kandinsky refuta el principio según el cual el análisis, al ser entendido como una descomposición que apunta a «disecar el arte», sería sinónimo de muerte. Que, al contrario, significa vida se deriva de que es, en el sentido fenomenológico que da Husserl a este término, un análisis esencial que nos reconduce a la esencia de la cosa, en este caso el elemento pictórico puro. Ahora bien, la esencia del elemento pictórico es precisamente el contenido abstracto, la vida invisible que ese elemento quiere expresar.

Se impone una segunda observación con relación a la terminología. Como el análisis del elemento pictórico va de forma rigurosa a su esencia, se pretende científico. Hay para Kandinsky una «ciencia del arte», a la que llama también «ciencia experimental». Dado que por esta expresión se entiende habitualmente la ciencia de la naturaleza y la experimentación que pone en marcha una manipulación del objeto natural, es importante precisar que la experiencia sobre la que reposará la «estética experimental» de Kandinsky es la subjetividad, que se despliega así en la interioridad de la vida y como una modalidad de ésta. El saber que fundamenta tal ciencia es

por tanto el saber de la vida, el abrazo sin rostro en el que la vida se posee a sí misma. Sólo con esta doble precaución se puede calificar de «científica» y «experimental» la grandiosa empresa de Kandinsky.

Hecho extraño, el análisis esencial del elemento pictórico toma como punto de partida un elemento que no es pictórico: una letra del alfabeto. Esa letra es un signo que designa cierto sonido, un fonema. Un conjunto organizado de signos de este tipo constituye una palabra, que tiene también su equivalente sonoro global, su pronunciación. La letra es, pues, una cierta forma «abstracta» en el sentido vulgar del término, creada por el hombre con una determinada finalidad, la de construir con ayuda de otras formas semejantes las palabras del lenguaje, que sirven a su vez de vehículo a significados ideales como «perro», «árbol», «triángulo», etc. Ahora bien, es posible no tener en cuenta esa finalidad de la letra, no verla ya como una letra, sino, al contrario, como una simple forma, un cierto grafismo compuesto de diversos segmentos de distinta orientación. Cuando la finalidad lingüística de la letra se deja de lado, lo que antes era letra se convierte en una forma pictórica.

Se produce entonces un acontecimiento decisivo. En presencia de la letra que acaba de ser desposeída de su función de letra, que ha dejado de pertenecer al sistema del lenguaje, el espectador experimenta un sentimiento nuevo, diferente del que experimentaba ante la letra ordinaria y que, a decir verdad, era tan débil que no parecía despertar ninguna conciencia. Por el contrario, la emergencia de una forma desconocida, la de la letra sin duda, pero que nunca había sido percibida en su pureza y autonomía formal, provoca una impresión particular, «alegre» o «triste», «lánguida» u «orgullosa». Y esto es cierto tanto de la forma global de la letra como de los segmentos lineales que la componen. Esta modificación supuestamente insensible y que se produce precisamente en el fondo de la sensibilidad, la modificación que conduce de la tonalidad casi inconsciente experimentada ante el signo lingüístico a aquella otra, mucho más viva, a veces conmovedora, que suscita en nosotros la forma de ese signo percibido por sí mismo, la experimentamos de manera incuestionable cuando nos encontramos, por ejemplo, ante un alfabeto que no conocemos. El visitante de un templo egipcio que descubre las grandes superficies de piedra cubiertas de una escritura para él indescifrable siente el tipo de emoción a que nos estamos refiriendo. Ésta se encuentra alterada, sin duda, sobredeterminada por el hecho de que el visitante *sabe* que tiene ante los ojos un texto, que los caracteres que contempla tienen un signi-

ficado religioso hacia el que su espíritu, penetrado por el carácter sagrado del lugar, se comporta con respeto. Pero la decepción que siente en el plano del conocimiento no podría propiamente explicar la gravedad, la plenitud de la experiencia a la que se abandona. Ésta no es solamente religiosa –puesto que también ignora el contenido específico de las inscripciones teológicas cuyo sentido se le escapa–, sino que es ante todo una experiencia estética cuyo contenido, el contenido abstracto invisible, sagrado también, es la tonalidad afectiva que provoca en él la percepción de formas desconocidas captadas por sí mismas y que se le revelan en esa tonalidad y por ella.

Ahora bien, el nexo del contenido abstracto invisible, afectivo, con la forma reducida a su pura apariencia de forma y desprovista de todo significado lingüístico o conceptual no es un nexo arbitrario, variable, debido a una asociación externa y como tal contingente; es un nexo interior, necesario, permanente, independiente de la subjetividad del individuo que lo experimenta. Naturalmente, tal independencia no es total. Quien contempla una forma pura siente con más o menos fuerza la tonalidad que le está ligada según tenga costumbre o no de prestar atención al universo de las formas, según sea pintor, conocedor o inculto. Pero el vínculo no deja por ello de existir en todos los casos. Si la percepción de ese vínculo se aviva con la educación, por ejemplo, la tonalidad experimentada será de un tipo determinado, «alegre» o «triste», «lánguida» u «orgullosa». Es solamente la intención con la que se viva la que podrá variar en función del grado de cultura del individuo en cuestión o incluso de su disponibilidad en ese momento, de su fatiga.

Estamos entonces en presencia de la teoría pura de los Elementos; es decir, recordémoslo, de los constituyentes de toda pintura: colores y formas gráficas. La tesis de Kandinsky es que todo elemento es doble, exterior e interior a la vez. La teoría de los elementos nos lleva de nuevo a la ontología fundamental que hemos elaborado, retomando la afirmación general de la división del Ser según lo dos modos de su aparecer: la exterioridad y la interioridad, lo visible y lo invisible. El elemento no es doble, es un solo y mismo elemento constituido por una sola y única realidad. Pero se desdobla de tal manera que existe a la vez como apariencia exterior del color, como trazado visible, e interiormente en la forma de una tonalidad afectiva determinada. Esa tonalidad es tan particular de su manera propia, tan precisa, como lo es el color –ese rojo frambuesa, ese bronce dorado– o el grafismo –esa curva perfecta cuyo grosor aumenta regular-

mente, esa línea quebrada por los cambios de dirección imprevisible– a los que corresponde tal tonalidad. Por eso la tonalidad no está unida al color o al grafismo visible por el efecto de una asociación de ideas variable según los individuos y tributaria de la historia de cada cual, de un traumatismo infantil que imponga a uno el horror al blanco y a otro el gusto por el negro, ya que esa tonalidad determinada, particular, constituye la realidad ontológica de cada color o de cada forma, *pues no hay más que una única realidad que se manifiesta a nosotros bajo un doble aspecto, el de esa tonalidad, por una parte, el de ese color o esa grafía, por otra.* Es con este significado radical como conviene entender el texto de *Punto y línea sobre el plano* en el que se encuentra formulada la teoría de los elementos puros de toda pintura:

> La noción de elemento se puede interpretar de dos formas: como noción exterior y como noción interior.
>
> Exteriormente, toda forma gráfica o pictórica es un elemento. Interiormente no es ya la forma, es la tensión viva intrínseca la que constituye el elemento.

Tesis retomada unos párrafos más adelante y llevada entonces a sus últimas consecuencias:

> Desde nuestro punto de vista, se debe hacer una distinción entre Elemento y «Elemento», comprendiendo por «Elemento» la forma desprovista de tensión y por Elemento la tensión contenida en esa forma. Así pues, los elementos son abstractos, en el sentido profundo, y la forma misma es «abstracta»[9].

Sin poder medir todavía el alcance de esas líneas demasiado densas, indiquemos no obstante algunas de sus implicaciones. La primera supone una aclaración del término «exterior» que aparece en los escritos teóricos con acepciones diferentes. «Exterior» designa en primer lugar la realidad objetiva del mundo, ese conjunto de significados a los que las apariciones sensibles se adelantan constantemente y que definen en el caso de la percepción ordinaria el universo de los objetos y los utensilios, en el caso de la percepción lingüística las letras y las palabras que las letras configuran, con sus objetivos semánticos. Esta exterioridad de los objetos reales y de los significados lingüísticos ha sido eliminada, y debe serlo para que el elemento pictórico surja en su pureza, para que se perciba la forma en sí

misma. ¿Qué significa entonces la exterioridad del elemento pictórico considerado en sí mismo, en su pictoricidad pura, abstracción hecha de toda significación cognitiva o utilitaria?: que un elemento de este tipo se muestra en tanto que elemento sensible, que puede ser visto e incluso, al parecer, tocado, que se pro-pone así, en un sentido primero, como «exterior». Ahora bien, según la tesis de Kandinsky, la apariencia sensible del elemento, la visibilidad de la forma o el color, no es precisamente sino su aspecto exterior, mientras que su revelación interior, la tonalidad afectiva con la que está asociado, es lo único que constituye su realidad verdadera, lo que le confiere el ser. Eso es al menos lo que afirma la última proposición, que estipula que no sólo el contenido de la obra es invisible, «abstracto», lo que ya sabemos, sino que sucede en última instancia lo mismo con la forma, el color y el dibujo. «Así, los elementos son abstractos, en sentido profundo, y la forma misma es abstracta.»

Hay otra consecuencia de la teoría de los elementos que no debemos ignorar por más tiempo. Si el contenido de toda pintura es la interioridad radical que designa el término «abstracción», y si la forma en la que tal contenido se expresa es ella misma abstracta en ese sentido, entonces ninguna pintura ni ningún arte en general serían posibles si la vida no hubiera prodigado su esencia en esa dimensión de lo Invisible que es su Morada. Todas las estéticas que, de acuerdo en esto con el sentido común, refieren la pintura al solo reino de lo visible se encuentran revocadas. Lo «espiritual» designa la dimensión de lo Invisible en la que contra toda evidencia la pintura encuentra su propia substancia, su contenido y su forma, y por eso mismo Kandinsky puede escribir:

> Su aceptación o su rechazo no divide sólo a los artistas contemporáneos, sino a todos los hombres de nuestra época en dos categorías opuestas:
>
> 1. Los que admiten lo no-material o lo espiritual fuera de los conceptos materiales.
>
> 2. Los que no quieren admitir nada que no sea material.
>
> Para los pertenecientes a esta segunda categoría, *el arte no puede existir...*[10]

Si eso es lo que está en juego en la pintura, si lo que se decide en ella no es solamente el tipo de nuestras creencias, sino de alguna manera nuestro propio destino y el del Ser mismo, entonces el carácter crucial de los elementos pictóricos puros –la invisibilidad del contenido y de la forma– no puede ser simplemente afirmado, debe ser demostrado. Sabemos

que esta demostración no es de orden teórico, es una prueba que nos permite sentir la substancia verdadera de los colores y las líneas. Esta prueba, esta experiencia, es lo que acabamos de vivir con el análisis de la letra. Al despojarse de su significado lingüístico, la letra ha devenido elemento puramente pictórico, esa forma percibida por sí misma cuya realidad es su resonancia interior. Prosigamos, pues, nuestra demostración, que es en sí misma un modo de vida, la lenta transformación de nosotros mismos que realiza la pintura en su ser propio, en su ser invisible.

El desvelamiento de la pictoricidad

Según los análisis precedentes, la letra actúa de dos formas: en tanto que signo que tiene una finalidad lingüística y en tanto que forma pura. El segundo efecto es una tonalidad interior semejante a la que experimentamos ante caracteres incomprendidos, tonalidad fuerte que no deja de ahondarse y, a su manera, de precisarse. El primer efecto, el que es producido por el signo lingüístico, *es también una tonalidad interior*, pero es débil, nos deja en la indiferencia y se desliza en el lento fluir de nuestra vida sin producir en ella ninguna modificación apreciable. Kandinsky llama «exterior» al efecto producido por la letra. Lo que quiere decir que una forma portadora de un significado que transcienda su puro contenido sensible (significación lingüística, perceptiva, utilitaria, etc.) no despierta en nosotros más que una tonalidad debilitada. «Exterior» designa un cierto estado de la vida subjetiva, un estado cualquiera, y en este sentido se habla con toda justicia de una «pintura exterior», como por ejemplo a propósito del realismo.

La pintura abstracta de Kandinsky nos conduce en una dirección opuesta. Se trata, desechando toda función extraña al elemento pictórico y especialmente la función figurativa, de permitirnos escuchar de nuevo su tonalidad específica, profunda, intangible, intacta. La pintura realiza entonces su obra propia, la de un desvelamiento. Desvelamiento necesario cuando la tonalidad de las cosas permanece con gran frecuencia velada. Está velada porque no percibimos en la vida cotidiana más que significados estereotipados y porque la tonalidad de esa percepción es débil. Es esta tonalidad la que vela la tonalidad profunda, en la medida en que la aparta, de manera que un afecto neutro reemplaza en nosotros la formidable emoción del universo, de un universo restituido por la pintura a su ser verdadero, es decir, a esa emoción. El análisis de la letra, la sustitución de ésta por su forma pictórica y la tonalidad que le corresponde, no es otra cosa que la sustitución de una tonalidad por otra, el permiso otorgado al individuo de escuchar en él el murmullo del Absoluto, las grandes fuerzas del crecimiento que se activan en él sin su complicidad. Desvela-

miento quiere decir aquí desvelamiento de la vida, y, como ésta es en sí misma ese desvelamiento, como es, en la interioridad de su *pathos*, revelación de sí, es al más ineludible de sus poderes adonde la pintura reconduce la vida, siendo, en realidad, la exaltación de ese poder.

El desvelamiento de la esencia de la vida –es decir, también, como podemos comprender, de la esencia de la pintura– por la mediación del análisis de la letra es sólo un ejemplo entre todos aquellos que la agilidad intelectual de Kandinsky propone a nuestra consideración. El caso del guión largo o raya es instructivo. Correctamente situado en una frase, tiene un valor de puntuación inmediatamente captado, tan fugitivo como la sonoridad interior que se une a él y a la que no prestamos atención*. Si se lo prolonga indebidamente o si interviene a destiempo, despertará en el lector un sentimiento de malestar, el de un fallo de impresión; pues ese signo dotado de un sentido preciso no conviene a su nuevo lugar. Es decir que un significado lingüístico, y más en general utilitario, se separa con dificultad del término al que está habitualmente asociado. Esa separación, no obstante, es lo único que nos da acceso al dominio de la pictoricidad pura, a la esfera autónoma del arte. Por eso los intentos de introducir en una obra de arte elementos tomados del mundo ordinario, y que se deshacen con dificultad de la cualidad que deben a su medio de origen, parecen con frecuencia tan inoportunos. Su pretensión de pasar por invenciones audaces fracasa penosamente, no difiriendo apenas la impresión que provocan de la que se saca de la percepción de un guión mal colocado. Así sucede con los papeles pegados, el montaje de fotos en un cuadro o la presentación como obra de arte, por ejemplo como escultura, de cualquier objeto de uso completamente vulgar.

El gran principio surrealista de composición –mejor sería decir «el truco»– pertenece a un mismo orden de fenómenos. Se trata de juntar dos tipos de objetos que habitualmente no van juntos y, por esta ruptura del orden de la percepción práctica, de provocar en el espectador una impresión de extrañeza, de inquietud e incluso de malestar que, a decir verdad, ese tipo de cuadros no deja de suscitar. Ahora bien, no toda impresión, ni siquiera toda emoción, es de orden estético, como tampoco lo es, por otra parte, un *collage*, una montaña o una foto. ¿Qué es necesario para

* El guión largo o raya puede tener actualmente en francés una función un tanto indefinida como signo de puntuación (a veces próximo a la coma, a veces al punto y coma o a los dos puntos) que no tiene en castellano. *(N. de los T.)*

que lleguen a serlo, para que tanto el «contenido» como la «forma» entren en la dimensión del arte? Que la vía hacia éste haya sido abierta previamente, que el mundo transcendente de los objetos de la percepción, con sus referencias intencionales al infinito, haya cedido el lugar a las formas y los colores percibidos en su presencia desnuda, en su esplendor silencioso, despertando en la subjetividad del creador o del espectador esas modalidades patéticas nuevas, esa temporalidad del crecimiento con la que comienza y acaba la experiencia estética.

No sucede así cuando los elementos con los que se pretende construir la obra no son precisamente elementos pictóricos, es decir, antes de nada, elementos sensibles. Pues –como se ha demostrado suficientemente– es sólo al dejar al margen el mundo de los objetos cuando las apariciones sensibles pueden ser captadas en su pureza formal y su resonancia entendida de nuevo. A fin de cuentas, es una carencia de la sensibilidad –lo único que define el medio ontológico del arte–, una incapacidad de dar prueba de inventiva y creatividad sensibles, lo que de hecho dirige tantas investigaciones extrañas al universo de la pintura. El signo más seguro de esta deriva de la creación estética es una especie de prelación indebida otorgada a la idea en la concepción de obras que no pueden ya sino utilizar los elementos pictóricos como medios para un proyecto que ha nacido lejos de ellos: *la idea,* por ejemplo, de deformar un objeto y hacer de él un reloj blando, la idea de colocar una mujer desnuda o un tronco sin cabeza en una arquitectura clásica, la idea de diseñar una cafetera que se parezca a un elefante, la idea de construir una representación espacial a partir de varios centros de perspectiva, la idea de reducir la realidad a cubos, etc. La expresión más adecuada de esos pensamientos fantasiosos no son obras imposibles de arrancar a la matriz de la sensación y juzgadas infaliblemente según el criterio implacable de ésta, son manifiestos, declaraciones ruidosas, teorías tanto más «revolucionarias» cuanto que, no estando ya guiadas por esa esencia de la sensibilidad que asigna desde siempre al arte el círculo de sus posibilidades, multiplican sus iniciativas impotentes. El término lógico de estas audacias es el arte conceptual, donde proyectos alejados del querer de la sensibilidad y de sus leyes, de las leyes del arte, pretenden valer como formas avanzadas de éste.

Las «ideas» de Kandinsky son muy diferentes, no buscan fuera del dominio del arte simulaciones artificiales de una inspiración defectuosa. Es este dominio el que quieren explorar de forma sistemática para descubrir en él, en su substancia propia, las fuentes de la única renovación concebible. Exis-

te en el esfuerzo de Kandinsky un elemento intelectual, golpes de audacia, decisiones contundentes, por ejemplo la de abandonar de repente la figuración objetiva. Sin embargo, lejos de ser gratuita, esa opción nos reconduce a aquello de lo que se trata y de lo único que se puede tratar en pintura, a la sensibilidad y a sus elementos primeros. El análisis kandinskiano trabaja también aquí a la manera del análisis eidético de Husserl: se trata de proscribir las propiedades extrañas a la esencia del arte para percibir éste en su pureza. Es precisamente con la eliminación de la representación objetiva como se produce la puesta al desnudo de la esencia pura de la pintura.

Después de la letra y el guión, el objeto proporciona, pues, él mismo, un ejemplo al método de variaciones que, modificando, y, en última instancia, suprimiendo todos los caracteres que no son indispensables a la cosa cuya esencia se quiere captar, permite aislar aquellos que no pueden desaparecer sin que desaparezca la cosa, los caracteres invariables cuya suma constituye precisamente la esencia. La abstracción kandinskiana es un análisis de este tipo cuyo método acabamos de indicar. Se puede formular así: la eliminación del objeto y de los significados objetivos y prácticos que lo constituyen es la condición del desvelamiento de los elementos pictóricos en su pureza y, así, de la esencia de la pintura.

Tal vez haya que insistir en un punto importante que se nos mostrará ahora con mayor claridad. Los caracteres inesenciales de la pintura –los caracteres figurativos ligados al objeto– y los caracteres esenciales, que se refieren a la pictoricidad pura, no se sitúan en el mismo plano. Los caracteres inesenciales son significados objetivos constituidos intencionalmente por la conciencia, son exteriores, «transcendentes» en el sentido de Husserl. Los caracteres esenciales, las formas pictóricas y gráficas pertenecen a la sensibilidad, es decir –lo consideraremos pronto– a la subjetividad absoluta y a su Noche. Sin duda los objetos, sus propiedades, sus significados, están ligados también a una resonancia interior, tienen a su manera un cierto tono. Pero éste, basado en los actos de la percepción ordinaria, es débil, vela la sonoridad profunda de los elementos pictóricos puros y ésa es la razón por la que debe ser eliminado. «En el primero [el arte figurativo] la sonoridad del elemento "en sí" está velada, reprimida. En el arte abstracto, la sonoridad es plena y está desvelada.»[11]

De esta ley esencial de la velación de la sonoridad del elemento pictórico puro por la intención figurativa, de su desvelamiento, al contrario, cuando se la deja a un lado, se siguen consecuencias asombrosas. La primera es que la lectura objetiva de un cuadro, la capacidad de señalar lo que repre-

senta –entendiendo por eso, naturalmente, algún fragmento de la realidad objetiva o, en su defecto, de las notaciones pictóricas susceptibles de reconducir a ella–, lejos de permitirnos comprender el sentido verdadero de lo que tenemos ante los ojos, es, al contrario, lo que nos lo impide. Es un espectáculo penoso leer o escuchar, como sucede con frecuencia en los museos, tantos comentarios que, en presencia de obras reputadas de «difíciles» porque se alejan de la figuración, se esfuerzan por superar el obstáculo invitando al espectador a identificar aquí o allá un fragmento de realidad cuyo reconocimiento le permitirá tomar pie de nuevo. ¡Cumbre de la incultura de nuestro tiempo, esta forma de «explicar» un cuadro esquivando todo lo que es en él pintura para no conservar más que lo que no lo es!

Es ése un método al que no se teme recurrir para algunas obras de Kandinsky (por ejemplo, los paisajes de Murnau) a través de las cuales es fácil seguir el abandono progresivo de la figuración y el nacimiento correlativo de la abstracción. Es así como en el célebre boceto (para la Composición IV) titulado *Cosacos*, de 1910-1911, que representa una carga de la caballería en las calles de Moscú de la que Kandinsky habría sido testigo en 1905, es posible interpretar los trazos negros entremezclados que estrían la composición arriba a la izquierda como un combate a caballo; se reconoce sobre los cuellos de los caballos arremolinados el formidable sablazo y la silueta del cosaco curvada como un arco; se pueden «ver» también las hileras de espadas amenazantes, abajo a la derecha dos poderosas lanzas sostenidas por puños cerrados, arriba en el centro el vuelo estilizado de unos pájaros negros que revolotean alrededor de la elevada silueta de un castillo, a no ser que se trate del recuerdo deslumbrado de las cúpulas de Moscú que reflejan la luz.

De manera general, las pinturas que se desarrollan entre la figuración y la abstracción, y que son comunes a cierto número de artistas del primer cuarto del siglo XX, autorizan una comprensión ambivalente que va, en la oscilación de su intención, desde la representación objetiva hasta la forma pura y que no carece de encanto. Pero figuras como las que se encuentran en los manuales de psicología y que se pueden percibir alternativamente en relieve o en hueco permiten el mismo tipo de placer que no es todavía el placer estético. Éste pertenece a la sensibilidad y es sólo en la esfera de la sensibilidad donde es posible la experiencia pictórica. Lo propio de tal experiencia es precisamente ser debilitada, «velada», como dice tan certeramente Kandinsky, por significados ideales que no son solamente ajenos a la intuición pictórica, sino que de hecho se oponen a ella y, en

última instancia, la excluyen. Así, Kandinsky se asombraba siempre cuando, en las obras de «transición» de que acabamos de hablar o en las pinturas abstractas posteriores, se le hacía observar la presencia de elementos figurativos que nunca había sido consciente de pintar como tales y que, de todos modos, no tienen en esos lienzos más que el valor de formas puras.

Tan importante es la ley de la velación del contenido invisible por los significados constitutivos de la realidad objetiva, de su desvelamiento, al contrario, por la exclusión de éstos, que ofreceremos dos ejemplos más. El primero atañe a los significados lingüísticos y se puede considerar una prolongación del análisis de la letra. Es el de la voz que se oye sin que el sentido de las palabras pronunciadas se pueda, por una u otra razón, comprender. No queda entonces nada más que una corriente sonora desembarazada de la franja de inteligibilidad que habitualmente nos impide oírla, devuelta de nuevo a la magia pura de una presencia anterior a las cosas y a las palabras. Lo que aflora entonces en ella es el contenido invisible de la vida, el lento ascenso del Deseo, sus tribulaciones, cuya historia dolorosa es la voz en cada una de sus modulaciones e inflexiones.

El segundo ejemplo será el del movimiento que no somos ya capaces de experimentar en sí mismo como el simple Trazo, el puro hecho de saltar y no ser nada más que ese salto que se une a sí a través del espacio negado. Un cuadro famoso de 1911, *Lírica*, en el museo de Rotterdam, restituye para nosotros la afirmación victoriosa de esa distensión fulgurante, la implosión de la vida que no está separada de sí más que en nuestra representación. Es la misma fuerza que traduce el admirable *Paisaje romántico* de Múnich, pintado con unos días de intervalo, donde los tres caballeros que bajan la pendiente en un entorno vacío de todo objeto localizable –fuera del mundo– nos conducen de nuevo por su triple galope a ese lugar donde no hay ya ni objeto ni mundo, donde el movimiento que se abraza a sí mismo sin que ninguna Distancia le separe de sí la ha deshecho desde siempre y para siempre.

Existen otros movimientos, más lentos, cuya existencia cotidiana nos oculta aquí todavía su misterio. Para desvelarlo basta con eliminar el significado utilitario que se une casi de manera ineludible a nuestra actividad en la medida en que nos parezca que ésta se realiza en función de algún objetivo. Entonces se descubre en nosotros, en efecto, la gran verdad de la vida: que no obedece más que en apariencia a una finalidad ajena y que conserva siempre en sí misma la razón de su acción, debido precisamente a que ella misma es esa razón. Incluso cuando actúa con el propósito evi-

dente de procurarse algún beneficio o de apartar algún obstáculo, la motivación última de su esfuerzo es ésta, la felicidad que siente al hacer la experiencia de su fuerza, es decir, a fin de cuentas, de sí misma.

Pero la abolición de todas esas finalidades que estructuran nuestro mundo es la abolición de ese mundo. Solamente cuando éste ha perdido su poder se puede sentir el movimiento en su ser propio. Un texto de 1912, admirable por su claridad y lucidez, nos lo muestra: «Un movimiento simple, el más simple que se pueda imaginar, y cuyo objetivo no nos sea conocido, actúa ya por sí mismo, adquiere una importancia misteriosa, solemne. Esta acción dura tanto tiempo cuanto se permanece en la ignorancia del objetivo exterior y práctico de dicho movimiento. Actúa entonces a la manera de un sonido puro. Cualquier trabajo simple, ejecutado en común (como los preparativos para levantar una masa pesada), adquiere, si se desconoce su razón, una importancia singular y misteriosa, dramática y sobrecogedora. Involuntariamente uno se detiene como impactado por una visión, la visión de existencias pertenecientes a otro plano»[12]. Esta visión mágica de otro mundo –que no es ya el mundo, que está siempre más acá del espectáculo y nunca se muestra en él– es precisamente la visión que pretende el arte, lo que éste nos da a contemplar o, más bien, a experimentar en nosotros. La visión de lo invisible es lo invisible mismo tomando conciencia de sí en nosotros, exaltándose y comunicándonos su alegría.

En lo que se refiere al movimiento, el arte que nos abre a su realidad misteriosa es la danza. Ahora bien, la danza nos afecta únicamente porque nos pone en presencia del movimiento «abstracto», despojado de toda finalidad extrínseca y, en primer lugar, de su envoltura objetiva. Su esencia consiste en el puro despliegue de la fuerza y lo que trata de mostrar es la historia de esa fuerza; su historia interior, se entiende: cómo se apodera de sí en la felicidad del esfuerzo llevado a su término, que no es en absoluto ningún obstáculo exterior, sino el Fondo de la Vida. A ese Fondo vuelve y consiente cuando, no pudiendo más, experimenta en sí otro Poder, el de la vida que le ha dado a ella misma, cuya acción no tiene otro sentido que hacernos experimentar la munificencia de ese don.

Lo que constituye el carácter pueril y superficial del ballet figurativo no es solamente la ilusión que asigna a la danza un objeto y una finalidad diferentes de lo que ella es en sí misma, a saber, esa manifestación de la Fuerza en su lugar propio. Los límites de la representación se atienen aquí a una razón más profunda que es importante captar claramente porque

atañe a las demás artes, y a la pintura en particular. En la objetividad, todo movimiento se reduce a un trazado determinado. La mano misma, que es en realidad la fuente del movimiento y, de este modo, la posibilidad real y concreta de mover y de moverse, no ocupa en el espacio sino un lugar al lado de los otros, es una figura de la que se apreciará la «ejecución» de forma semejante a cualquier cosa material. Lo que está totalmente oculto en esta concepción objetiva del cuerpo es la condición metafísica de la mano, la condición de no ser una cosa, ni siquiera un movimiento, sino la capacidad de producir movimientos hasta el infinito, *el poder en tanto que tal*. Pero ése poder es la Vida que la pintura abstracta representa, y también la danza, por poco que se la reconozca en su esencia verdadera. Volveremos a esta observación cuando se nos plantee el problema de la relación de la danza y la pintura en forma concreta.

La teoría de los elementos puros de la pintura se ha prolongado hasta el presente de manera paradójica. Los elementos que han servido de apoyo al análisis son, en efecto, originariamente y en sí no pictóricos: letra, guión, objeto, voz, movimiento. Cómo algunos de esos elementos devienen de algún modo elementos propiamente pictóricos es lo que la inteligencia extraordinaria de Kandinsky llegó a hacernos comprender. Era necesaria una doble mutación: la primera, aquella mediante la cual el elemento, desembarazado de los significados de que es portador en la existencia práctica, es reducido a su pura aparición sensible; la segunda, aquella por medio de la que esta aparición es reconducida a su condición interior, la de una tonalidad de la vida invisible. Se verifica así la teoría kandinskiana del elemento, su doble existencia en tanto que elemento exterior y elemento interior, de modo que el segundo aparece como fundamento del primero y su verdadera realidad, como sucede en la pintura, si es cierto que ésta tiene como único objetivo hacer que resuene en nosotros la sonoridad de los colores y las formas puras, si es cierto igualmente que es sobre esas sonoridades como se reconstruirá la composición pictórica.

Para nosotros, se trata ahora de exponer la teoría pura de los elementos no ya a partir de unos elementos cualesquiera, sino con relación a los elementos de base de la pintura, elementos propiamente pictóricos. Comencemos por las formas gráficas.

El punto

Es en la época de la Bauhaus cuando Kandinsky da un giro sistemático a su reflexión sobre los elementos gráficos, multiplicando las experiencias, los ejercicios, cuyo resultado fue, por una parte, el segundo gran escrito teórico, *Punto y línea sobre el plano*, en 1926, y por otra, una nueva forma de pintar que se califica de geométrica. La obra del período anterior estaba marcada por los excesos de color, la aparición de masas móviles que atraviesan la tela en diagonal, dejando a su paso por ella zonas de turbulencias y en todas partes esa agitación cósmica cuya fuerza es tal que incluso un tema de apariencia negativa como *El diluvio* parece ser el efecto de una sobreabundancia de vida. Es el tiempo de la «abstracción lírica»: proliferación suntuosa de configuraciones pictóricas puras habitadas por una energía intensa, expresión directa de las pulsiones más poderosas del Ser, que el genial colorista que es Kandinsky reviste con un ornato deslumbrante. Pintura de un lirismo intenso, en efecto, que numerosos artistas fascinados por ella tratarán en vano de reproducir.

Es por tanto ese dinamismo desenfrenado, que vehicula masas enteras de materia orgánica cuyos límites estallan bajo el efecto de presiones demasiado fuertes, lo que se aplaca bruscamente cuando Kandinsky comienza su actividad en la Bauhaus. Desaparecen los contenidos evanescentes sumergidos por las efusiones triunfantes del color, el color mismo se apaga de manera progresiva, grandes superficies inmateriales semejantes a nubes desarrollan una especie de medio vacío, homogéneo, en el que grafías puras darán curso libre a su poder y a su voluntad propia. Es un nuevo dinamismo el que surge, el de las formas de perfiles cortantes que cuando se reúnen construyen equilibrios extraordinarios, dando nacimiento a un juego de tensiones, de aberturas, de avances enfrentados con respuestas sutiles, que van a romperse en alguna línea ideal, en una esfera indiferente, perdida en sí misma, invencible. La fuerza no es menor desde que habita este enfrentamiento intemporal de flechas, curvas, ángulos opuestos o acoplados, planos geométricos apenas teñidos de vagos resplandores. Kandinsky lo dijo en una proposición famosa: «El impacto

del ángulo agudo sobre el círculo produce un efecto no menos poderoso que el dedo de Dios tocando el de Adán en Miguel Ángel».

El punto es la primera de las formas sobre las que se concentrarán las investigaciones del período de la Bauhaus. Sin duda se habla demasiado apresuradamente de «geometría» con relación a ese período. Ciertamente, el punto es también una entidad geométrica. Como tal, es indivisible, abstracto, pero en el sentido de la entidad inmaterial, ideal, que califica a toda figura geométrica captada y pensada en su pureza, y no ya como forma natural. Sólo que incluso entendido de ese modo a la manera de un elemento geométrico ideal, el punto no deja por ello de tener una sonoridad interior, una tonalidad propia, que Kandinsky trata de expresar mediante estas palabras: «concisión absoluta», «contención» o también «unión suprema y única del silencio y la palabra». En el umbral del análisis de la obra de la Bauhaus, o, más bien, de los elementos gráficos que la fundamentan, conviene subrayar que una tonalidad afectiva caracteriza a toda figura geométrica concebible, que no es sino un grafismo particular, un elemento pictórico sometido por tanto como tal a la teoría general de los elementos. «La forma, incluso abstracta, geométrica, posee su propio sonido interior, es un ser espiritual [...], un triángulo es un ser.»[13]

Una impresión específica, su sonoridad propia, corresponde al punto en tanto que tal, y por eso se la encuentra ligada no sólo al punto geométrico, sino al punto real, sensible, el que resulta por ejemplo de la marca de una herramienta sobre una superficie material, siendo entonces el punto la más pequeña de todas las formas sensibles, «la forma básica más pequeña». Porque la tonalidad específica del punto, y especialmente del punto sensible, es la «condición absoluta», la «unión suprema y única del silencio y la palabra», que ha sido utilizada con este valor en el lenguaje escrito, recibiendo el significado de marcar una pausa en el discurso, un fondo de silencio sobre el que se despliega todo lenguaje. A fuerza de ser empleado de este modo en la escritura, el punto se transforma en un simple signo exterior, análogo a la letra. El resultado es que su sonoridad profunda se velará, dejará el lugar a un sonido neutro, imperceptible, indiferente. El punto ha dejado de ser un elemento pictórico, una pura forma gráfica con su tonalidad irreductible: la emoción a la que estaba originalmente unido se ha perdido. Se ha convertido en un objeto de uso.

Por eso Kandinsky utilizará con el punto el tratamiento ya aplicado a los elementos no pictóricos: letra, guión, objetos de la percepción ordinaria, etc. El método de las variaciones que trata de desvelar la esencia del

punto, su resonancia original, consiste también aquí en arrancarlo a su entorno práctico habitual, en desligarlo de la función que cumple en la frase. Ese desprendimiento se realiza en dos tiempos: en primer lugar, desplazando el punto al interior de la proposición hasta hacerle ocupar una posición insólita dejando entrever en un destello, el de una emoción, su ser verdadero; luego, poniéndolo fuera de la línea sobre una superficie virgen donde esta forma sensible extraordinaria, «la más concisa», será por fin percibida por sí misma, escuchada en su sonoridad profunda.

Ahora bien, si el punto situado en el lugar que es el suyo en el texto escrito, cumpliendo allí su función normal, se acompaña de una resonancia que se puede llamar su resonancia en la escritura, el hecho de desplazarlo al interior de la frase y luego fuera de ésta a un espacio vacío provoca un doble efecto: por una parte, la resonancia-escritura del punto disminuye, por otra, la que corresponde a su forma pura aumenta. En todo caso, *han aparecido dos tonalidades allí donde no había más que una, dos modalidades de la vida invisible en nosotros cuando no había, cuando no sigue habiendo ante nosotros más que un punto, una sola forma objetiva en el mundo.* Así se realiza, con la fuerza invencible propia del análisis esencial, la disociación radical, en adelante indiscutible, del elemento exterior y el elemento interior de la pintura, si es cierto que en el curso de la experimentación que acabamos de realizar el primero sigue siendo numéricamente uno mientras que el segundo se ha desdoblado, ha devenido un «sonido doble». Cuando se establezca que la composición de un cuadro descansa en el elemento interior y se construye a partir de él, la evidencia de esta verdad crucial se alzará ante nosotros: que la pintura, que es esa composición, no es tributaria de lo visible. No encuentra en ello ni sus leyes ni su principio, puesto que depende de lo que se ha desdoblado y expresa ese desdoblamiento, mientras que el elemento exterior no ha cambiado.

Antes de sacar las consecuencias de esa exclusión de lo visible por la creación pictórica, volvamos a la emergencia de la pictoricidad pura. La aparición del «sonido doble», es decir, la disociación de la sonoridad del punto en la escritura y su sonoridad propia, determina lo que Kandinsky denomina «una situación insensata, anárquica», debiéndose a esto que la llegada del punto en su condición de forma pura significa la intervención en el lenguaje de un elemento heterogéneo con el que el lenguaje mismo y el mundo utilitario en general –nuestro mundo– no tienen ya nada que ver. Esta irrupción de lo que retira a lo visible su prelación y lo hace vacilar, que sustituye la simplicidad y la evidencia de la figura por la polifo-

nía patética de la vida cuya unidad es de otro orden, es el principio de la pintura abstracta.

Kandinsky proporcionó otros ejemplos de la división de la tonalidad en una sonoridad doble. El punto real, sensible, y no ya ideal, ocupa una cierta superficie en el lienzo o la hoja de papel, tiene por consiguiente límites, contornos, dimensión y unas formas que, por pequeñas que sean, varían hasta el infinito, de modo que la sonoridad que le está ligada varía igualmente. Sin duda lo propio del punto, lo que le confiere su tensión específica, es rechazar el espacio que lo rodea, negarse a esparcirse y a disolverse en él. Semejante tensión es una tensión concéntrica, y la tonalidad que le está ligada no es otra cosa que la prueba que esa tensión hace constantemente de sí, su *pathos*. Esta concentración patética del punto lo define como un ser aparte, aislado de su entorno, en el que, en tanto que punto, no puede integrarse. Así se determina el carácter particular de su fuerza, la manera de permanecer en sí, de mantener sólidamente su posición, de no manifestar, dice Kandinsky, «ninguna tendencia al movimiento en cualquier dirección, ni horizontal ni verticalmente. No avanza, no retrocede»[14]. Este repliegue sobre sí y este rechazo correlativo de la exterioridad, este sentimiento del Sí lo volvemos a encontrar en el círculo, y Kandinsky lo utilizará con un dominio admirable. Es eso lo que hace del impacto del ángulo sobre el círculo una agresión y un conflicto dramático, comparables a los mejores resultados obtenidos por Miguel Ángel en el techo de la Capilla Sixtina.

La concentración del punto en sí mismo no le impide ocupar una porción, por mínima que sea, de espacio. Un punto real es más o menos pequeño, más o menos grueso, de forma que cuanto más se agranda, la superficie que llena más se vuelve precisamente una superficie, percibida y vivida como tal, con su sonoridad propia. Aquí se plantea el problema clásico del límite –¿cuándo, pues, el punto real se transforma en superficie?– que Kandinsky trata con la ayuda de una fenomenología inédita: mientras el punto se transforma poco a poco en superficie, o, al contrario, mientras ésta se encuentra de nuevo aprehendida como punto, dos resonancias interiores, dos tonalidades afectivas, las del punto y la superficie, se superponen mientras que un solo elemento exterior, el del punto real, sigue acaparando la mirada. «Doble sonido en *una* sola forma, es decir, creación del doble sonido por una forma», tal es la situación crucial cuya riqueza plástica es descubierta por Kandinsky. Cuando el sonido absoluto del punto predomina, vela el de la superficie y recíprocamente. Es

por tanto posible recubrir la sonoridad de una forma por la de otra, producir en nosotros resonancias complejas y superpuestas y jugar con ellas, conducir la vida afectiva del espectador por los caminos emocionales elegidos por el creador, incluso cuando éste sólo se sirve de una apariencia formal, la del punto en nuestro ejemplo.

La línea

La tensión del punto, es decir, la fuerza concéntrica por la que rechaza el espacio y en primer lugar el movimiento hacia él, puede ser combatida y superada. Basta para ello que una fuerza distinta a la suya, actuando sobre él desde el exterior, lo expulse del lugar (o del no-lugar) en el que se mantiene por su propia voluntad. «Esta fuerza», dice Kandinsky con la precisión del lenguaje poético, «se precipita sobre el punto anclado en el plano, lo arranca de allí y lo empuja en una dirección cualquiera»[15]. El punto empujado en la dirección que le imprime la nueva fuerza que se ejerce sobre él –dirección que será siempre la misma mientras la fuerza no cambie– es la línea.

Dos características marcan de entrada al ser que acaba de surgir ante nuestra mirada. La primera es que la línea es el efecto inmediato de una fuerza, es literalmente la línea según la cual esa fuerza se despliega, y, de este modo, su dirección. La segunda es que a la tensión específica del punto –tensión que excluye el movimiento– opone la línea una tensión ligada por el contrario al movimiento y que se traduce en él. Así, fuerza y movimiento difieren en la ontología kandinskiana, pudiendo darse la primera –en el caso del punto, pero también en el del círculo– sin el segundo. Sabemos también que la pintura tiene medios para expresar rigurosamente esta diferencia, la fuerza sin el movimiento –con ayuda del punto y del círculo precisamente– tanto como su acción conjunta, al contrario, por la línea.

Ahora bien, el movimiento de la línea autoriza un análisis más sutil de la fuerza. Se discierne ahí la pluralidad de fuerzas que intervienen en un grafismo dado y que éste nos permite diferenciar y evaluar. Aquí se deben distinguir dos casos en función de que la línea resulte de la acción de una o de dos fuerzas. La forma producida por una fuerza única que actúa de manera constante sobre el punto es una línea que se prolonga indefinidamente en la misma dirección, es decir, una recta. Entre la infinidad de posibilidades de movimiento, ésta representa la «forma más concisa»; hace evidente la superposición en toda línea de una «tensión», es decir, la fuer-

za que la produce, y un «movimiento», consecuencia de que la fuerza ha absorbido la tensión concéntrica del punto de tal modo que lo desplaza indefinidamente en una dirección constante.

En el segundo caso, la forma lineal resulta de la acción conjunta de dos fuerzas. Esta situación se desdobla dependiendo de si las dos fuerzas intervienen de manera simultánea o sucesiva. La acción simultánea engendra la línea curva; la acción sucesiva, la línea angular o quebrada. Es evidente que la inflexión de la curva dependerá de la potencia de la acción que se ejerce lateralmente en su relación con la fuerza que, cuando es la única en actuar sobre el punto, produce una línea recta. De la misma manera la longitud de cada segmento que compone una línea quebrada es tributaria del tiempo durante el que actúa cada una de las dos fuerzas, mientras que la naturaleza del ángulo que modifica brutalmente la trayectoria es el efecto de la intensidad de la que entra en acción cuando la primera se interrumpe.

Supongamos que la vida sea por esencia –en virtud de lo que hace de ella la vida– una fuerza; supongamos que las fuerzas que se ejercen simultánea o sucesivamente sobre el punto para producir esas formas lineales que llamamos rectas, curvas o líneas angulares sean en realidad las fuerzas de la vida, y ello por la razón decisiva de que no existen otras; entonces, la posibilidad de expresar la vida mediante líneas está dada desde el principio. Cada fuerza, cada pulsión que compone la trama de la subjetividad recibe su equivalente inmediato en una forma lineal determinada, puesto que la intensidad de la fuerza, sus cambios, su tiempo de acción y, por consiguiente, tanto sus interrupciones como sus retornos tienen su corolario exacto tanto en el tipo (recta, curva o quebrada) como en los accidentes (importancia de las incurvaciones, longitud respectiva de los diversos segmentos, graduación de los ángulos) de las formas lineales que acabamos de examinar; pero hay algo más, y es sobre la naturaleza de esta correlación, sobre la capacidad de las formas lineales para proporcionar un equivalente de las fuerzas subjetivas, sobre lo que ahora debemos reflexionar.

¿Se trata de una simple «representación», de una ilustración? ¿Quiere decir la equivalencia en cuestión que existe un cierto paralelismo reconocible entre nuestras pulsiones y nuestras aspiraciones más secretas, por un lado, y las particularidades patentes del grafismo, por otro? El paralelismo se debería, a fin de cuentas, a que en los dos casos, en los dos registros de lo visible y lo invisible, tratamos con fuerzas, con movimientos, con im-

pulsos, en pocas palabras, con determinaciones ontológicas susceptibles de entrar en relación de consonancia entre sí por ser más o menos semejantes, análogas o, por decirlo mejor, *homogéneas*. Ahora bien, ¿hasta dónde llega esa homogeneidad? Si toda fuerza es subjetiva porque es solamente en el abrazo patético de sí donde es posible una fuerza, donde es capaz de apoderarse de su propio poder y de actuar, si la fuerza que pesa sobre el punto y hace surgir la multiplicidad de las líneas es la misma que se despliega impetuosamente en nosotros, entonces las formas lineales no solamente «representan», en su variedad infinita, las fuerzas y las pulsiones de nuestra vida, sino que son idénticas a ellas y se confunden con ellas. Es en este sentido radical como conviene tomar la afirmación de Kandinsky de que «todo fenómeno del mundo exterior y del mundo interior puede encontrar su expresión lineal»[16].

Tal expresividad no se debe pues al hecho de que toda moción interior tenga en una forma lineal particular una especie de elemento análogo que presente con ella alguna afinidad misteriosa. No hay misterio, porque *no hay dos realidades cuya «correspondencia» constituya un problema, sino una sola, una sola fuerza viva que nosotros experimentamos en nosotros en la forma de ese* pathos *que se trata de expresar y que es también la fuerza que produce la línea*, que hace de ella a cada instante lo que es, una recta, una curva, o cualquier otro trazado para el que no existe nombre, ni arquetipo, ni causa asignable, sino la voluntad única de una potencia ebria de sí misma y que no obedece más que a sí misma.

Kandinsky estaba fascinado por el poder de expresión de las formas-lineales. El *pathos* de una fuerza que entra en acción y a cuyo esfuerzo victorioso ningún obstáculo se opone es el lirismo. El dominio de la línea recta es lírico porque dicha línea procede de la puesta en juego de una fuerza única a la que nada se opone. Cuando, por el contrario, hay dos fuerzas en presencia y entran así en conflicto, como sucede con la curva o con la línea quebrada, nos encontramos con el drama. Este lado dramático se acentúa, se vuelve más «caliente», cuando la acción de dos fuerzas antagónicas es simultánea; y es llevado a su paroxismo cuando gran número de fuerzas que afluyen de todas partes se relevan para alimentar la batalla hasta hacer de ella una especie de enfrentamiento cósmico. El expresionismo es aquí un título muy vago para designar un dinamismo que puede tanto usar el color (período de la abstracción lírica) como prescindir de él (período de la Bauhaus), pues Kandinsky es capaz de producirlo exclusivamente mediante las formas lineales.

La descomposición rigurosa de éstas no es un proceso de muerte, según el reproche que hemos tenido ocasión de denunciar, es la liberación de las energías locas de la vida, no representadas en el surgimiento de las líneas, sino abismándose en él y produciéndolo a cada instante. Quien domine este análisis y, por su mediación, *el universo de las formas lineales que es idénticamente el de las fuerzas de la vida* estará en condiciones de expresar verdaderamente éstas. Lo que quiere decir que les permitirá desplegarse, crecer, combatirse o aliarse, exaltarse, dejar oír toda la gama de sus tonalidades líricas o dramáticas, es decir, revelarse en sí mismas tal como son. Es posible, por tanto, actualizar todas las potencias de la vida –desde su realización feliz hasta su conflicto dramático– en un juego de líneas puramente formal. «Así, el mundo de las líneas», escribe Kandinsky, «incluye todas las sonoridades expresivas, desde el lirismo frío al drama candente»[17].

Puesto que las posibilidades expresivas de la línea son infinitas, el análisis que de ellas propone Kandinsky es complejo y no se pretende dejar plasmada aquí su extremada riqueza. Para nosotros, el problema era remontarse a su principio, que es el de la pintura abstracta. Lo que percibimos más claramente, entre otras cosas, es el alcance del rechazo de la figuración y cómo la abstracción, lejos de significar una empresa arbitraria o arriesgada, nos reconduce en efecto a la esencia de la pintura, a lo que constituye idénticamente su contenido y su forma. En la pintura figurativa, la línea sigue siendo un elemento exterior en todos los sentidos del término. Es un trazado visible que imita otro trazado visible, el contorno de un objeto real. Cómo una línea así puede emocionarnos, tener algún tipo de «fuerza», eso es lo que sigue siendo un enigma. Su significado patente –la figuración objetiva– impone a todo grafismo el hecho de ser tan insignificante como lo que representa. Liberada, al contrario, de la constricción del mundo, la línea no se ofrece solamente como materia perfectamente dócil al poder infinito de la imaginación, no sólo libera su sonoridad interior hasta entonces velada por las finalidades prácticas: es a la plenitud de las fuerzas de la vida a la que dirige una llamada para que se ejerzan, es a la totalidad patética potencial de la subjetividad absoluta a la que invoca para arrancarla del sueño y devolverla a la vida. Esto es lo que ha reemplazado al objeto, éste es el «contenido abstracto».

El análisis de la línea precisa igualmente qué es la forma abstracta en tanto que determinada enteramente por el contenido abstracto. «En principio, no existe problema de la forma», afirma una enigmática proposi-

ción del artículo «Sobre la cuestión de la forma». Hay que entender que *no hay ninguna definición formal de la forma*, ninguna prescripción formal a ella referida y a la que hubiera que someterse. Es así porque el ser de la forma no es formal, no es el dibujo ni el trazado ni la línea en tanto que tales, sino la fuerza que los produce, lo que constituye precisamente su ser verdadero y lo único que puede decidir lo que son y lo que deben ser.

Esa concepción ontológica de la forma significa negativamente que no hay fallo de dibujo en una obra, puesto que no hay reglas de dibujo. El dibujo no se legitima nunca a sí mismo, no establece ningún modelo o criterio a cuya luz se lo pueda juzgar. Ninguna línea es satisfactoria por sí misma, ninguna suscita por sí misma una impresión de belleza. La fuerza que produce esa línea goza de sí en esa producción y se satisface consigo misma, sin nada más. Es esta alegría, el sentimiento que la vida tiene de sí misma, lo que justifica la línea, su elección, su trazado particular, en la medida en que la experiencia interior de las fuerzas que engendran ese trazado sea precisamente el sentimiento de la vida que se quiere expresar. He aquí por qué Kandinsky puede decir que «la forma que en un caso es la mejor puede ser la peor en otro», porque no es ni buena ni mala en sí misma, sino en función de que la fuerza de la que resulta corresponda o no al *pathos* de la vida que se busca en ella, dependiendo de que el *pathos* de la fuerza sea o no el *pathos* de la vida.

Decíamos con Kandinsky que no hay reglas del dibujo, puesto que todo modelo objetivo o ideal ha sido descalificado. Subsiste sin embargo el gran principio de la Necesidad Interior, que implica unas reglas nuevas, las reglas fundamentales de la pintura abstracta a las que «Sobre la cuestión de la forma» hace una alusión breve pero esencial. «Esas reglas no son otra cosa que el conocimiento del efecto interior de los diferentes medios y de su combinación.»[18] Determinar radicalmente, según el principio de la Necesidad Interior, la forma de la obra a partir del contenido abstracto implica en efecto que, en presencia de un grafismo particular, el artista conozca su poder expresivo, es decir, que sepa *qué fuerza lo produce* y, de la misma manera, cuál es el *pathos* propio de dicha fuerza. Solamente de este modo sabrá de qué medios dispone para expresar el gran tema lírico o dramático que se haya podido proponer, y cuáles son las fuerzas y, por consiguiente, las formas que corresponden a ese *pathos*.

El análisis de las formas lineales nos permite percibir cómo se definió el programa de investigación formal de Kandinsky, y qué amplitud debía revestir en función de los cimientos filosóficos secretos sobre los que des-

cansaba. Se trata de examinar cada tipo de línea, de ensayar sobre ella todas las variaciones y transformaciones imaginables, y de evaluar las inflexiones y diferenciaciones en su trazado para reconocer los impulsos que están en el origen de las desviaciones, los quiebros, las ondulaciones, impulsos que se revelan siempre por sus afectos. Se crea así una tipología gráfica, un verdadero diccionario de líneas sobre el que uno se equivocaría rotundamente si lo interpretara como una especie de inventario exterior, como un simple catálogo. Si así fuera, la investigación kandinskiana encontraría de algún modo ante sí, como otros tantos «medios» preexistentes, los diversos elementos gráficos cuyo repertorio se trataría de establecer. Es fácil ver que en realidad procede de manera completamente distinta. Kandinsky dibuja todas las líneas que es capaz de concebir, inventando tipos y particularidades sin número. Lo que no inventa es el *pathos* que corresponde en cada ocasión a un determinado grafismo, a una cierta configuración, el *pathos* de la fuerza que produce ese grafismo, que es su sonoridad interior. Apoyándose en ello, en la diversidad patética de la vida y sus indefinidas modalizaciones *–en el contenido abstracto del arte–*, Kandinsky construye el vocabulario formal que le sirve de expresión y que puede hacerlo en la medida en que ese *pathos* es el de las fuerzas de donde brotan las líneas, en la medida en que el juego de éstas (con el inmenso dominio formal que de ahí resulta) es el juego de esas fuerzas, la historia de nuestra vida.

Hemos dado ejemplos de la constitución de ese diccionario de líneas con su significado propiamente abstracto: dinámico y patético a la vez. El análisis del punto, la recta, la curva, la línea quebrada era en cada ocasión el de una combinación de fuerzas con su afecto propio. En Weimar y en Dessau, Kandinsky continuó sistemáticamente el estudio de esos «ejemplos», que son en realidad otras tantas variaciones, en un análisis que trata de poner de manifiesto la esencia de la línea. Se conocen esos ejercicios y la prodigiosa cosecha de resultados. Estos últimos manifiestan la capacidad imaginativa y la inteligencia creadora del maestro de la Bauhaus. Una de las variaciones particularmente interesantes que se puede hacer sufrir a una forma lineal, por ejemplo, a una curva, es la de su grosor. En efecto, esto nos lleva de nuevo al problema del límite ya considerado a propósito del punto y que se formula ahora como sigue: ¿dónde acaba la línea, dónde comienza el plano? El ensanchamiento de la línea le confiere, contemplada en su anchura, la apariencia de una superficie mínima, mientras que, considerada en su longitud, sigue siendo una línea con su dinamis-

mo específico. De este modo, vienen a superponerse dos sonoridades, la de la línea y la del plano. Con las relaciones que se establecen en el interior de la subjetividad entre las diversas sonoridades, velándose o exaltándose entre sí, es otro problema, el de la composición, que Kandinsky consideró el problema crucial de la pintura abstracta, lo que se propone a nosotros por vez primera.

El análisis de las líneas no se limita, en efecto, al examen de los diversos tipos de líneas tomados aisladamente. Desde el momento en que, por el simple hecho de su yuxtaposición espacial, se perciben simultáneamente varios trazos, la tonalidad propia de cada uno se ve modificada por la de los otros elementos que se encuentran en relación con él. Al mismo tiempo que esas asociaciones inéditas, se experimentan en la vida tonalidades nuevas. Las variaciones ilimitadas que también aquí se pueden hacer sufrir a esos agrupamientos de líneas son otras tantas posibilidades de expresión formal. Las organizaciones lineales libremente inventadas descubren en la subjetividad sentimientos, emociones que, tal vez, la humanidad todavía no había experimentado nunca, aumentando así hasta el infinito la esfera de las experiencias concebibles, suscitando esa «gran caza» de la que habla Nietzsche y que es la cultura misma, el desarrollo completo y la realización íntegra de las potencialidades de la vida. Pero no sólo eso, pues, al mismo tiempo que se dejan sentir esas tonalidades desconocidas, aparece también la capacidad de expresarlas: dicha capacidad reside precisamente en esos complejos formales que el genio del artista ha imaginado, son las tonalidades de tales complejos.

Con esas configuraciones constantemente enriquecidas y renovadas –rayados, degradados, rayados cruzados–, el vocabulario de las líneas considerado por Kandinsky conquista la plenitud de su fuerza. Los agrupamientos lineales, con su significado motriz y afectivo propio, pueden ser reunidos a su vez en combinaciones siempre nuevas y que son también las de las determinaciones patéticas de nuestra vida. Dar a sentir todo lo que puede ser sentido, hacer experimentar todo lo que puede ser experimentado, todas las fuerzas de nuestro ser que, como veremos, son también las del cosmos, es la ambición de la pintura abstracta, la verdadera vocación del arte que no tiene, en efecto, ninguna razón para limitarse a la repetición de hechos o acontecimientos comunes y sus siluetas inamovibles. El trabajo de Kandinsky en la Bauhaus fue doble. En primer lugar, hacer surgir de la nada múltiples esquemas formales imaginando todos los tipos de líneas susceptibles de integrarse en ellos, así como las múltiples mane-

ras de permitirles ser y vivir juntas, de alejarse, emparejarse, desarrollarse paralelamente, con intervalos variables, ensancharse, exacerbar su energía o perderla, etc. Una vez en posesión de esas estructuras elementales, de esos criptogramas, de esos ideogramas a los que nunca corresponderá ningún significado, Kandinsky consideró su reunión en asociaciones más vastas, las más elaboradas de las cuales presentarán dos características: ser un cuadro y poseer esa tonalidad poderosa que es justamente la que el pintor quería formular. Si se miran con atención las obras del período de la Bauhaus, se verá sin duda que el dinamismo formal que las habita se construye a partir de las organizaciones lineales de que hemos hablado, cada una de las cuales es el producto de una serie de experimentaciones que pone en juego las sonoridades propias de cada elemento. Nunca el análisis con su primer resultado, la constitución del vocabulario de las líneas, había llegado a tan extraordinaria potencia de invención y de expresión.

El Plano Original

Dos propiedades de las líneas a las que todavía no hemos hecho alusión deben ser tomadas aquí en consideración por la relación que mantienen con el plano. La primera es precisamente la capacidad de engendrar éste. Por ejemplo, un segmento de una recta pivotando alrededor de uno de sus extremos engendra un círculo, que, por otra parte, se presenta como una superficie de una solidez extrema. De forma semejante, una curva, aun cuando no se cierre completamente sobre sí, deja que se desarrolle, en el interior de cada una de sus incurvaciones, un plano en estado naciente. Y éste será el caso de toda línea que tienda a circunscribir una porción de espacio. Así de una línea quebrada, sobre todo si su trazado está compuesto de ángulos agudos: cada uno de ellos transforma en una superficie plana el fragmento de extensión que tiene entre sus dos ramas. Las líneas rectas libres («semidiagonales»), si están desprovistas de un centro común, no tendrán al contrario con el plano sino una relación mucho más laxa. Parecen flotar en un lugar indeterminado. En cuanto a la recta que es por sí misma indiferente al plano, sólo será susceptible de engendrar uno por el efecto de un triple impulso que hace de ella, en un primer momento, un ángulo agudo, después un triángulo, teniendo entonces el plano delimitado por éste una solidez comparable a la del círculo, cuya formación no ha exigido más que la intervención de dos fuerzas. Por último, el engrosamiento de una forma lineal engendra el esbozo de una superficie, suscita esa situación límite en la que, como se ha visto, dos tonalidades, la de una simple línea y la del plano, se suman para ofrecer, con su velamiento y desvelamiento respectivos, nuevas posibilidades expresivas.

La segunda propiedad de las líneas implicadas en la constitución del plano pertenece a las líneas rectas entre las que Kandinsky distingue tres clases fundamentales: la horizontal, la vertical y la diagonal. La horizontal corresponde a una dimensión primordial de la experiencia, la del suelo sobre el que el hombre se sitúa, con la posibilidad de descansar o desplazarse en él. Kandinsky la define como «una base de apoyo fría, que puede prolongarse en todas direcciones», y también como «la forma más

concisa de la infinidad de posibilidades de movimientos fríos». A ella se opone, exteriormente por su trazado aparente e interiormente por su tonalidad afectiva, la línea vertical que no ofrece ya al ser humano ningún punto de apoyo, ningún reposo, donde lo llano, es decir, lo «frío», es sustituido por lo abrupto de la altura, por lo «caliente». «Así, la línea vertical es la forma más concisa entre la infinidad de posibilidades de movimientos calientes.»[19] Extraordinario es el tercer tipo de línea recta, la diagonal, verdadera mezcla de las dos primeras tanto por su aspecto exterior como en su sonoridad interior, unión por consiguiente de lo «frío» y lo «caliente», que presenta todas las posibilidades de modificar progresivamente, según una infinidad de gradaciones insensibles, la parte respectiva de esas dos tonalidades. Basta para ello que la inclinación de la diagonal varíe, tendiendo bien hacia la horizontal bien hacia la vertical. Es sin duda en virtud de esta capacidad de producir una serie continua de sonoridades que se transforman, sin embargo, en los extremos de la gama, en tonalidades contrastadas, como la diagonal desempeñará en las composiciones más elaboradas de Kandinsky un papel determinante.

El Plano Original no es ni el círculo ni el triángulo, sino un rectángulo. En efecto, es éste el que más frecuentemente constituye la superficie del cuadro. El Plano Original (el P. O., como lo llamaremos a partir de ahora, tal como hace Kandinsky) no presenta a primera vista nada demasiado notable, y así será mientras lo consideremos objetivamente, como un elemento exterior, tal como se ha hecho siempre. Desde este punto de vista, las cosas no comienzan más que con el primer trazo del lápiz o la primera pincelada. El genio del maestro de la Bauhaus es hacernos comprender que esas intervenciones activas se limitan a modificar un estado de cosas previo de extremada complejidad y riqueza. Es sólo el conocimiento riguroso del dato inicial que es el P. O. lo que nos permite medir el alcance de las modificaciones que posteriormente se le podrán hacer sufrir.

El P. O. existe, pues, como una realidad autónoma, virgen, como un ser vivo: tiene una «respiración», y, antes de comenzar su trabajo, el pintor está en realidad en presencia de esta vida silenciosa habitada por fuerzas secretas. Por eso su actitud debe ser de respeto, de responsabilidad, comparable a la que se adopta instintivamente hacia todo lo que está vivo, con la oscura conciencia de que hay una especie de requisito de la vida en cualquier parte en que ella haya realizado su obra primitiva, la de llegar a sí misma, la de experimentarse para poder sentir, para poder gozar y sufrir. Que el P. O. es una vida en un sentido ontológico y metafísico ori-

ginal, que no agota su ser en esa especie de superficie o página en blanco que se ofrece desnuda e indiferente a nuestra mirada, ¿es algo más que una metáfora? ¿Por qué, en su simple extensión que limitan cuatro rectas, el P. O. sería ya ese ser animado con una vida propia, cuya presencia indiscutible todo artista, según Kandinsky, siente, aunque sólo sea de manera inconsciente?

Los principios de la pintura abstracta nos ofrecen una respuesta segura. Las líneas que perfilan el P. O. son dos horizontales y dos verticales, es decir, dos sonoridades calmas (en tanto que producida por una sola fuerza continua, la recta es por naturaleza una tensión calma) y frías, por una parte, y otras dos sonoridades calmas y calientes, por otra. Cuatro tonalidades diferenciadas dispuestas según dos pares de opuestos, o el sentimiento global y matizado que resulta de su composición sutil: eso es lo que experimentamos en presencia del P. O.; su vida, misteriosa por invisible, indiscutible, no obstante, porque de lo que se experimenta en lo inmediato de su *pathos* no hay, en efecto, duda ni discusión posible. Hablar de la vida silenciosa del P. O. no es, pues, abandonarse a una perífrasis poética, es examinar retrospectivamente la experiencia estética en su forma más pura, es interrogar a la obra de arte en su origen.

La sonoridad interior del P. O. no se reduce a esta unidad compleja, imposible de nombrar, de las diversas tonalidades que la componen. Encierra una posibilidad considerable de variaciones, derivadas de los cambios susceptibles de afectar a la relación de tamaño de las horizontales y las verticales que enmarcan el P. O. A partir de un P. O. cuadrado, es posible producir un rectángulo cada vez más alargado, ya esté dispuesto horizontal o verticalmente. El formato simple de un cuadro, «en anchura», como es el caso más frecuente, o «en altura», basta para conferirle a priori, antes de cualquier intervención del pintor, una resonancia particular. Aunque frecuentemente pase inadvertida, no es por eso menos determinante. Es evidente que en el caso de un formato en anchura, que impone por sí mismo un valor frío al cuadro, la intervención posterior de elementos calientes suscitará inevitablemente un contraste más o menos violento, según el número y la fuerza de dichos elementos. La elección espontánea de un formato por parte del pintor está, pues, perfectamente motivada, es función de la sonoridad ligada a cada tipo de formato así como de la relación que ésta mantendrá necesariamente con la sonoridad general impuesta por el tema del cuadro: crucifixión, fiesta aldeana, batalla, etc.

Abordamos aquí por vez primera la tesis esencial de este ensayo al mismo tiempo que le proporcionamos su primera demostración. La tesis es ésta: que la pintura abstracta define la esencia de toda pintura. Parece, por lo que se ve, que es el contenido abstracto del P. O., su tonalidad subjetiva invisible, lo que explica la preferencia concedida a un determinado formato para un tema particular. La seguridad de la que han dado muestra los grandes maestros del pasado, enfrentados a ese problema preliminar de toda obra concebible, no es nada distinto a la agudeza de la percepción que tenían de la tonalidad de cada P. O., de su adecuación a la del tema que ocupaba su mente. *Este tema era también algún gran* pathos *que entraba en consonancia con su vida y se confundía con ella*, con la esencia de toda vida: tema del dolor para el que la pasión de Cristo proporcionaba un ejemplo privilegiado, tema de la vida y de la muerte, del tiempo, de la vanidad de las cosas, del paso de las estaciones, etc.

Hay algunas obras que ofrecen una ilustración brillante de esta importancia de la cuestión del formato, de la adecuación de su tonalidad propia al *pathos* de la obra. Se puede suponer que, cuando le confiaron la decoración del techo de la Capilla Sixtina, Miguel Ángel se sintió desconcertado ante aquella bóveda inaprensible y mal definida, cuyas fuerzas escapaban por todas partes, deshaciendo, antes incluso de que hubiera comenzado la obra, el objeto que secretamente él le había asignado: la Potencia. De este modo, concebiría la idea de dividir la superficie que tenía que pintar en tantas parcelas como escenas o personajes debía albergar, escogiendo para cada uno un formato reducido. Por el hecho de ser encerrados en esos espacios estrechos que parecían querer hacer estallar los límites, los cuerpos monumentales de los profetas, los santos, las sibilas y de Dios mismo recibían algo semejante a un aumento de fuerza. En la última gran obra que pintó en su vida, y sin duda la más hermosa, Durero utilizó las posibilidades patéticas del P. O. con mayor maestría todavía: el calor de las verticales, que dos a dos rodean en una extensión mínima las siluetas devenidas colosales de los «Apóstoles», les confiere un poder formidable, el de la fe –fe de la Vida en sí misma– cuya certeza inquebrantable tenían la misión de afirmar, en una época de herejías e inquietud.

Las horizontales y las verticales que cortan el P. O. no son elegidas al azar, están cargadas de las categorías existenciales que estructuran la primera relación de la vida con el cosmos. Esas categorías son, en lo que se refiere a las horizontales, lo «alto» y lo «bajo»; en lo que se refiere a las

verticales, la izquierda y la derecha. El P. O. se encuentra así constituido por cuatro zonas fundamentales entre las que se dan múltiples pasos y transiciones, con el P. O. como el lugar y, de algún modo, la substancia de dichas transiciones. Tal lugar no es en sí y originalmente algo espacial u objetivo: es el conjunto de las tonalidades correspondientes a esas categorías fundamentales de la existencia y a sus propiedades específicas.

Conviene en efecto extender a la totalidad de éstas la observación formulada incidentalmente por Kandinsky a propósito del peso, a saber, que esta determinación en apariencia mundana y «física» está tomada de la subjetividad y no adquiere sentido más que en su relación con la vida. «La noción "peso" no corresponde a un peso material, sino que es la expresión de una fuerza interior [...], de una tensión interior.»[20] ¿Cómo, en efecto, puedo saber lo que es un peso independientemente de la experiencia que tengo de él, del esfuerzo que hago para levantarlo y del trabajo inherente a ese esfuerzo? En última instancia, *el peso es el peso de la vida*, es la prueba que ésta da de sí misma, la forma en que, totalmente pasiva con respecto a lo que es cada vez, incapaz de separarse de sí ni de escapar a lo que su ser tiene de asfixiante, lo sufre en un sufrir más fuerte que toda libertad y en el sufrimiento de ese sufrir. Es a esa «carga de la existencia» idéntica a la esencia de la subjetividad a lo que remiten nociones tan simples y tan corrientes como las de peso, densidad, constricción, gravedad o, a la inversa, ligereza, ascensión, flexibilidad, dicha, libertad.

Estas nociones o, como decimos para subrayar su origen subjetivo y afectivo, estas categorías de la existencia son justamente las que utiliza Kandinsky para describir las propiedades regionales del P. O. «Lo "alto" evoca la idea de una mayor flexibilidad, una sensación de ligereza, de ascensión y, en definitiva, de libertad.»[21] Es evidente, desde ese momento, que todo elemento pictórico que penetre en esa zona del P. O., es decir, que se acerque a su límite superior, se encontrará profundamente modificado. Si se trata de pequeños elementos dispersos, se alejarán unos de otros, perderán su peso hasta el punto de parecer que flotan fuera de toda gravedad, «libremente». Al mismo tiempo, su capacidad de servir de soporte a otros elementos se debilitará también hasta desaparecer por completo. A la inversa, las formas pesadas, colocadas en lo alto del P. O., ganarán todavía más en peso, y vemos el porqué: a la «sonoridad del peso» perteneciente a cada una de esas formas en razón de sus propiedades individuales –tamaño, contorno, color, etc.– se añadirá la que habita la parte superior del P. O.

Por un efecto contrastado infinitamente sutil y obediente, no obstante, a la lógica patética que nos descubre Kandinsky, esas mismas formas más pesadas, a medida que se elevan en el cuadro, hacen surgir por todas partes, en ellas y alrededor de ellas, haces de nuevas fuerzas ocupadas en mantenerlas, no obstante su peso, en ese nivel de altura que es el suyo: impulso fantástico surgido, al parecer, del genio creador del artista; en realidad, simple despertar a través de él de las virtualidades ocultas del Plano y de su vida silenciosa. Esta forma de cargar la parte alta de la composición (retomada por algunos artistas americanos de las generaciones siguientes, por ejemplo Pollock) aparecerá frecuentemente en Kandinsky, dando a sus obras más prestigiosas un poder propiamente mágico: el de un dinamismo formidable –velado, petrificado por el hieratismo del vocabulario formal, jeroglífico, del último período parisino.

La horizontal que traza el límite inferior del P. O. no es menos rica en determinaciones emocionales y motrices. Éstas se llaman ahora «densidad, gravedad, constricción». En razón de la pesadez consubstancial a lo «bajo», los movimientos se realizan ahí con dificultad, todo impulso ascendente exige un esfuerzo violento, «agudo». Las formas que pretenden desplazarse deben arrancarse a una situación en la que parecen engullidas y, dice Kandinsky, «se cree oír el rechinar de las fricciones». Si se retoma el caso de los pequeños elementos aislados evolucionando libremente y dispersándose en el aire ligero de las alturas, se asiste a la inversión o a la parálisis del flujo que los impulsaba: se aglutinan en la atmósfera más densa de las zonas inferiores del P. O., una inercia los penetra, los ensancha, haciéndolos aptos para sostener elementos más importantes y más pesados.

La simple entrada en relación –por otra parte inevitable en tanto que constitutiva del P. O.– de sus límites superior e inferior se realiza como un enfrentamiento patético. Si todo conflicto es sinónimo de drama, se ve que el P. O., aun considerando sólo dos de sus propiedades elementales, ofrece ya a toda composición pictórica concebible un potencial elemento dramático. Su actualización –gracias a la acentuación de las sonoridades contrastadas de lo alto y lo bajo– se verá favorecida por la aparición y la multiplicación de formas pesadas en la parte inferior, ligeras en la parte superior. La posibilidad de atenuar el contraste es proporcionada por el procedimiento inverso en el que ya hemos insistido: cargar la composición en la parte superior dejando que se desplieguen allí los elementos pesados, mientras que las figuras ligeras dominarán en la parte inferior. El debilitamiento de los contrastes y, más en general, la producción de equilibrios sutiles por el do-

ble efecto de la exaltación y el velamiento de las tensiones serán elementos característicos del arte de Kandinsky. Que este arte es plenamente consciente, que resulta de un dominio total de los elementos pictóricos, es lo que muestra el título mismo de algunas de sus obras: *Contrastes reducidos*, *Acuerdo recíproco*, *Tensiones en altura*, *Reposo con movimiento*, *Ángulos acentuados*, *Contacto*, *Sobre los puntos*, *Sin soporte*, *Ascensión ligera*, *Rudeza blanda*, *Desprendimiento al ralentí*, *Acontecimiento dulce*, *Frescor oscuro*, etc.

El dominio de los elementos pictóricos es el conocimiento de sus tonalidades específicas. El extraordinario análisis del P. O. es un factor importante de este conocimiento. Nos muestra que los elementos, si es cierto que su sonoridad está siempre sobredeterminada por la del Plano, no actúan nunca solos y no pueden ser considerados de manera aislada. El hecho de que la sonoridad del Plano se modifique, y no de forma contingente, sino según una regla fija que expresa la estructura dinámica y patética de las regiones, es lo que hace del arte abstracto una ciencia rigurosa de múltiples aplicaciones. No sólo es posible transformar interiormente cada elemento, y conferirle así una sonoridad siempre nueva, sino que esta última puede variar también hasta el infinito por el mero desplazamiento del elemento sobre el Plano. Por tal motivo es indispensable el conocimiento previo de las propiedades del Plano.

El Plano no está solamente limitado por las dos horizontales cuya «calma fría» se diferencia en función de las tonalidades antagónicas de las regiones superior e inferior: dos verticales calientes lo determinan lateralmente. El lado izquierdo del P. O. que, según Kandinsky, se encuentra situado frente al lado izquierdo del espectador (y no, como sucede en la imagen de un espejo, frente al lado derecho) repite con una resonancia atenuada las propiedades de lo «alto». Por consiguiente, también será, aunque en un grado menor, «ligero», «libre», «flexible». Manifestará una cierta «densidad», más pronunciada que la de lo «alto» pero mucho menos acentuada que la de lo bajo. El elemento pictórico que se desplace desde lo alto hacia la izquierda del P. O. se encontrará, pues, dentro de una red de categorías existenciales homogéneas, sus cambios de tonalidad serán progresivos, recorriendo una serie emocional continuada. El lado derecho (que se encuentra situado frente al lado derecho del espectador) repite por su parte las tonalidades de lo inferior, en una forma igualmente debilitada. La densidad, la gravedad, la constricción que reinan en esa zona del P. O. –y que hay que entender siempre como modalidades de la vida subjetiva, que, en efecto, se experimenta y no se ve– se modifican tam-

bién constantemente según los elementos tiendan hacia abajo (en cuyo caso aumentan en densidad y constricción) o hacia arriba (con la consiguiente disminución progresiva de tales factores).

«Arriba» y «abajo», «izquierda» y «derecha» no son zonas homogéneas, puesto que sus sonoridades varían según una gradación continua, aumentando cuando uno se aparta hacia los límites, disminuyendo cuando se acerca hacia el centro. Ésa es la razón por la que una forma es cada vez más pesada cuando desciende, y cada vez más ligera cuando se eleva. Un dinamismo potencial atraviesa esas superficies existenciales pertenecientes por naturaleza al P. O. Ese dinamismo penetra todos los elementos; cada uno de ellos aparece como una forma inestable, puesto que su sonoridad crece o disminuye al menor desplazamiento, desplazamiento que lleva inscrito en él como una tendencia a subir o a bajar, a hacerse más ligero o más pesado, igual que cada modalidad negativa de la vida afectiva, cada necesidad, tiende a transformarse en satisfacción. Así se puede explicar de forma rigurosa el paralelismo existente entre esas dos categorías de «seres vivos» que son, según Kandinsky, el hombre y el P. O. Paralelismo, lo hemos dado a entender, que conviene superar, si es cierto que *no hay más que una sola vida*. El contenido afectivo del P. O. no representa la vida del hombre, sino que cada transformación de un elemento sobre el P. O es, en realidad, en su tonalidad propia, una modificación y una modalización de la vida única que es, a la vez e indistintamente, la del P. O. y la nuestra.

El dinamismo que atraviesa las diferentes regiones existenciales constitutivas del P. O. nos invita a no restringir nuestra investigación a sus cualidades afectivas (pesadez, ligereza, etc.). Conviene tener en cuenta los movimientos que resultan de la disposición serial de esas cualidades en función de su crecimiento o decrecimiento. Kandinsky no se detuvo en esos movimientos cuando se dirigen hacia arriba o hacia abajo, sin duda porque su significado para la vida es evidente. Se preocupó, por el contrario, de formular una interpretación en el caso de la izquierda y la derecha, justificando su explicación por el hecho de que las posibilidades de movimiento concedidas al hombre son limitadas. En efecto, apenas tiene otra elección que entre dos direcciones. El movimiento hacia la izquierda se comprende entonces como movimiento hacia lo lejos. «Es en esta dirección», escribe, «hacia donde tiende el hombre cuando deja su entorno habitual, liberándose así de las constricciones que pesan sobre él y que traban sus movimientos mediante una atmósfera estancada, para respirar, finalmente, cada vez mejor. Parte a la "aventura". Las formas cuyas ten-

siones se dirigen hacia la izquierda tienen así un carácter "aventurado" y el "movimiento" de esas formas gana en intensidad y en "rapidez"»[22]. El movimiento hacia la derecha es captado, al contrario, como un «retorno», como un movimiento «hacia casa», con el sentimiento de lasitud y el deseo de descanso que tal decisión implica.

¿Cómo no asombrarse ante semejante descripción? ¿No parece muy «literaria»? Más que eso: ¿no resulta sorprendente en una perspectiva abstracta que desdeña toda referencia objetiva? ¿No es a una representación de la vida humana a lo que se apela aquí con el propósito de legitimar los valores emocionales que revisten los elementos pictóricos en el curso de su peregrinación por el P. O.? Es necesario invertir esta apariencia si no se quiere perder de vista el principio del análisis kandinskiano ni su carácter riguroso.

¿En qué consiste la «vuelta a casa» que evoca la lenta procesión de las formas hacia la derecha del P. O.? Su movimiento, mientras penetran en una zona de densidad creciente, se hace cada vez más difícil, sus posibilidades dinámicas –cambios de dirección, iniciativas diversas– se agotan; las formas tienden a inmovilizarse, prisioneras de un medio cuyas constricciones prevalecen decididamente sobre su energía extenuada. Es la posición misma de las formas en el P. O. la que regula su movimiento hasta hacerlo imposible, son las tonalidades de los lugares que recorren las que se han convertido en las tonalidades mismas de esas formas, cargándolas con una inercia que las paraliza bruscamente. *La historia que aquí se nos cuenta es la historia de la vida*, la de una fuerza que viene a enfrentarse con una resistencia acrecentada: su eficacia disminuye, su esfuerzo impotente se transforma en fatiga, en un sufrimiento creciente que aspira al sosiego, al reposo, a la detención.

La aventura de un hombre que vuelve a su casa al final de la jornada o de un viaje agotador no es, pues, más que la figuración particular, entre una infinidad de otras igualmente posibles, de un devenir mucho más general, el de la subjetividad absoluta de la vida y las tonalidades afectivas fundamentales en las que se transforma, pasando necesariamente de una a otra según el *continuum* de una serie ininterrumpida, como el de las tonalidades del Plano, del sufrimiento extremo a la extrema alegría. El movimiento con sus determinaciones sucesivas, el lento incremento del esfuerzo, su perseverancia, su paroxismo, su declive, su vuelta al seno de la potencia desde la que alzó el vuelo y de la que sacó su fuerza, no es sino una manifestación de esta patética historia primitiva que es la del Absoluto de la Vida y su eterna venida a nosotros. Que esta historia de las tona-

lidades afectivas fundamentales de la vida pueda encontrar una expresión precisa en composiciones pictóricas particulares –por ejemplo en una concentración de formas en la parte derecha e inferior del P. O., en la medida en que la tonalidad de las formas así dispuestas será el agotamiento–, es lo que confirma la renovación total aportada por la abstracción a las capacidades expresivas de la pintura.

El P. O. impone su irradiación invisible a los elementos que recoge, velando o exaltando sus sonoridades específicas según entren en consonancia o disonancia con las cuatro regiones que lo componen. Pero los elementos reaccionan a su vez sobre el Plano, y no es la sonoridad propia de un emplazamiento particular lo que podemos oír: esa sonoridad está recubierta por la del elemento que llega a ocupar ese lugar. Se propone entonces una situación plástica de extrema fecundidad. Supongamos elementos cargados de poderes particulares, por ejemplo el de avanzar hacia el espectador o, al contrario, el de alejarse de él. En la medida en que tales elementos estén profundamente anclados en el Plano, le imprimirán el movimiento que les es propio, dilatándolo hacia delante o empujándolo hacia atrás según su particular dinamismo. Ahora bien, como veremos, esos elementos existen. Bajo su efecto y en la medida en que formen cuerpo con el Plano, éste se combará, adquirirá una forma de «acordeón», dejará precisamente de ser un plano, dando nacimiento a nuevas construcciones espaciales.

En relación con la situación que acabamos de describir, otra eventualidad se ofrece al análisis. En lugar de estar integrados en el Plano y de unirse de algún modo materialmente a él, los elementos podrían, por sus cualidades propias, tornar incierta esa relación y, en última instancia, abolirla. Es el caso de las rectas libres desprovistas de un centro común que parecen apartarse del Plano Original y vagar ante él en una especie de espacio ideal situado delante del cuadro. La concepción y el estudio sistemático de un espacio de esa índole dan también acceso a la investigación de posibilidades todavía inexploradas. Al menos dos de ellas deben ser consideradas. La creación de un segundo o de un primer espacio por delante del P. O. puede dejar subsistir a éste a modo de fondo o segundo plano. Pero es posible considerar su destrucción por ciertos elementos cuyas tonalidades tenderían a recubrir totalmente la suya. Volvemos pues al estudio de los elementos. Lo que sabemos de ellos nos sitúa ante un problema esencial para la pintura abstracta como, por otra parte, para toda pintura: el de su unidad.

La unidad de los elementos

La unidad de los elementos no es otra que la del cuadro, es la unidad de la composición o, por decirlo mejor, la composición misma. Si las cosas sólo se consideran desde el exterior, como se hace inicialmente y con frecuencia, la unidad de los elementos parece idéntica a la del P. O., puesto que es en la superficie de éste donde ocupan su lugar unos al lado de los otros. La obra misma consiste en esa yuxtaposición, derivando su armonía y, en definitiva, su belleza de la manera en que dicha yuxtaposición se produce, del orden según el cual formas y colores se reúnen en el lienzo.

Desde esa perspectiva, que es evidente, surge una primera dificultad. Es el espacio el que proporciona la posibilidad de yuxtaponer los elementos; el espacio es en sí mismo, en su contenido intuitivo, esa categoría del «uno al lado del otro» en la que descansa toda yuxta-posición imaginable. Se confía, pues, al espacio la tarea de fundamentar la unidad y por tanto la armonía y la belleza de la obra. Pero ¿se trata de un espacio real o de un espacio imaginario?

La pintura clásica desecha el primero, el del lienzo, el del P. O. Ese espacio es, en efecto, un espacio plano. Como la pared sobre la que el cuadro está colgado, no implica sino dos dimensiones. Ahora bien, las obras clásicas desarrollan tres. A partir de la superficie plana de la tela (o de la madera, o de la pared de un edificio en el caso de frescos o mosaicos), hacen nacer la ilusión de una profundidad de la que la tela, en sí misma, carece. El cuadro aparece entonces como un agujero en la pared, una ventana abierta sobre el mundo, el mundo real de la percepción ordinaria con su espacio de tres dimensiones que conocemos bien. Aunque no sea más que por nuestro cansancio: cuando queremos ir de la casa cercana al campo lejano, tenemos que esforzarnos largo rato. El tiempo de ese esfuerzo también lo conocemos, habiendo aprendido a apreciarlo según el tamaño relativo de las apariencias que nos ofrecen las cosas, en este caso las de la casa o el campo.

La pintura clásica es un conjunto de reglas cuya aplicación permite crear la ilusión de la tercera dimensión. Son especialmente las leyes de la

perspectiva. Ahora bien, la perspectiva, al menos en el cuadro, es ilusoria, es decir, el espacio que construye es un espacio imaginario. Esto se demuestra fácilmente observando que una porción exigua de la superficie real del P. O. puede representar un espacio inmenso, como en los primitivos flamencos, donde, a un lado y otro de la escena principal, se ve por la ranura de una ventana entreabierta un paisaje que se extiende al infinito.

Se plantea entonces la cuestión de si un espacio imaginario permite disponer los elementos que componen el cuadro según un orden que le pertenece en propiedad, que sería su espacialidad misma, o si, al contrario, son esos elementos con sus propiedades y sus ordenaciones específicas los que autorizan la creación de un espacio tridimensional, la ilusión de la profundidad y la perspectiva a pesar de la superficie plana de la tela o el fresco. Sabemos perfectamente que es así: una figura monumental colocada en primer plano, y contribuyendo por su importancia a definir éste, empuja hacia atrás a pequeñas formas diversificadas, sugiriendo así entre ellas una distancia que los juegos de luz y de color pueden acrecentar todavía más. El paisaje de Amberes utiliza sistemáticamente tres órdenes de colorido –verde, marrón, azul– para penetrar lejanías inaccesibles. O también los reflejos alternados de sombra y de luz de las nubes que corren sobre la tierra podrán dar a ésta la extensión del cielo. Algunos pintores dominaban hasta tal punto los procedimientos de este género que se los designó según su capacidad de producir ciertos efectos. Así, por ejemplo, el flamenco Jan van Bloemen, al que los italianos apodaron «Orizonte».

La pintura clásica que pretende confiar a la perspectiva, es decir, al espacio, el cuidado de distribuir los elementos nos obliga en realidad a volver a éstos y a sus propiedades como principio verdadero aunque oculto de toda organización pictórica. Es este papel decisivo de los elementos lo que pondrá de manifiesto el advenimiento de la pintura moderna. Cuando el espacio del cuadro se ve devuelto, de forma equívoca primero (Vuillard, Bonnard, Matisse), explícitamente después (Kandinsky, Klee), a un espacio de dos dimensiones, es el P. O. mismo, que es por definición una superficie plana, a lo que volvemos. La espacialidad de ese espacio elemental está definida por la categoría de la yuxtaposición, que nos permite poner unos junto a otros formas y colores y, de este modo, construir la obra. Así, los elementos indispensables para la producción ilusionista de la profundidad y, en consecuencia, para la definición del espacio clásico en tanto que espacio imaginario, no tendrán ya que cumplir esa función, al haberse abandonado la tercera dimensión. La posibilidad de la composi-

ción, es decir, de la pintura residiría en adelante en el espacio mismo, en la exterioridad como tal.

Ahora bien, el análisis del P. O. ha mostrado que no tenía nada de exterior. Es cuando se ve enfrentado ante su objeción más poderosa cuando el análisis kandinskiano consigue su éxito más brillante. Un espacio exterior está compuesto de partes homogéneas, cada una de las cuales tiene la misma y única propiedad de encontrarse en el exterior de todas las demás. Se ve perfectamente, para decirlo cuanto antes, que un elemento colocado en un lugar particular del espacio no adquiere por ese hecho ninguna propiedad diferente de la que tendría en otra localización distinta. Es la indiferencia más total lo que caracteriza, si se puede decir así, la determinación espacial, reducida a su espacialidad pura. En otras palabras, poco le importa a un elemento estar situado en el centro del P. O., arriba, abajo, a la derecha o a la izquierda.

Esta afirmación es desmentida categóricamente por la experiencia inmediata cuya lectura fiel nos proporciona el análisis kandinskiano. Lo que experiencia y análisis nos muestran es que las partes del P. O. no son lo que son en razón de su exterioridad recíproca. Esa caracterización se repite idéntica a sí misma en su monotonía, tan vacía como la espacialidad que expresa. ¿Cómo dar cuenta a partir de ella de las pesadas cargas afectivas, de las potencialidades motrices que invaden el Plano, determinando en él regiones específicas cuyos valores existenciales se despiertan desde el momento en que una forma se aventura en su territorio, modificando con su contacto su sonoridad propia? Hay que repetir aquí que la espacialidad del Plano no es sino su aspecto exterior, su parte emergente. Mejor: *el Plano es él mismo un elemento.* Como tal, se revela de dos formas: en la exterioridad y como la exterioridad misma, y en la interioridad según las modalidades patéticas que son las modalidades de la vida. La unidad del Plano es su unidad interior. Puesto que ésta reside en la vida y se confunde con ella, esa unidad es un *pathos*, y por eso el P. O. está atravesado por esa estructuración dinámica subyacente que le confiere su pulsación secreta.

Que esta unidad dinámica y patética sea la del Plano quiere decir que esa unidad es la de la exterioridad misma, lo que, a su vez, significa que la unidad de la exterioridad no es su hecho. ¿Cómo, en verdad, una porción de extensión podría unirse a otra si se mantuviera enteramente fuera de ella en una exterioridad radical, apenas pensable, que se hundiría en la nada? Que la exterioridad exista y que se desarrolle con esta perpetua agregación de una parte a otra según un crecimiento continuo sólo es po-

sible si ese desarrollo no deja de experimentarse interiormente a medida que se produce, si está vivo. El P. O. no es otra cosa que esa exterioridad patética siempre entregada a sí y retenida por sí, y así posible como tal.

En el P. O., sin embargo, la exterioridad no se despliega libremente según el crecimiento regular que acabamos de evocar, pues se interrumpe bruscamente cuando se encuentra con las líneas que la cortan. Por eso la sonoridad del Plano no es homogénea, no es el *pathos* de un medio continuo: está sobredeterminada por las tonalidades frías y calientes de sus horizontales y de sus verticales, que imitan la existencia del hombre y su destino.

Pero es la unidad de los elementos en lo que debemos pensar. Se plantean entonces dos problemas: ¿cómo se une cada elemento al Plano, por una parte, y a los elementos ambientes, por otra? Problemas paralelos, como se ve, y susceptibles de recibir una solución idéntica si el Plano es en sí mismo un elemento, si tiene su duplicidad fenomenológica. Ya hemos abordado el primero y hemos visto cómo se desdobla según el elemento se ancle verdaderamente en el Plano y le pertenezca de algún modo materialmente o, al contrario, se separe de él. Pero no se trata ya de describir las modalidades de la relación del elemento con el Plano; lo que importa es comprender su posibilidad. Ésta reside en sus tonalidades respectivas, en el hecho de que uno y otro son, en su ser original, *pathos*. La inclusión o la exclusión resulta de las tonalidades. Son éstas las que, en virtud de lo que son, en su afectividad por consiguiente, y por ella, se llaman o se rechazan. Ésa es la fuerza del Plano, ésa es la fuerza del elemento, ésa es la fuerza que preside su unión o su desunión.

El fallo de las teorías ordinarias de la pintura que creen explicarla a partir de las categorías del mundo salta a la vista. En lo que se refiere a nuestro problema, la tentación es basar la unidad de la composición en la del espacio en que se desarrolla: este último, como vimos, se presta por su misma naturaleza a la inserción en él de los colores y formas que juntos constituirán el cuadro. Pero desde el punto de vista del espacio no hay ninguna razón para colocar determinado elemento en un lugar y no en otro, puesto que, si no se considera más que la espacialidad pura, todos los lugares son equivalentes. Si se parte de la forma –del color o del grafismo–, la dificultad es la misma: ninguna afinidad surge entre un elemento formal particular y un lugar indiferenciado del espacio. De este modo, la relación de los elementos y el P. O. se produce necesariamente fuera de la espacialidad, fuera de la exterioridad, en ese ámbito invisible al que nos remite la pintura abstracta.

Colores invisibles

El segundo problema, el de la unidad de los elementos entre sí, se resuelve igualmente: también en este caso ese problema es el de la unidad de sus sonoridades respectivas, su consonancia y su discordancia. Tal problema, sin embargo, es absolutamente concreto: concierne a la relación de las formas gráficas y los colores. Reviste una importancia decisiva si la posibilidad de esa relación es la posibilidad de la composición. Ahora bien, esa posibilidad no está todavía completamente clara para nosotros. Hemos establecido, con ayuda de los magistrales análisis de *Punto y línea sobre el plano*, que el ser real de las líneas es la fuerza que las produce, en última instancia el *pathos* de esa fuerza y por tanto un ser invisible. ¿Se puede hacer la demostración de la misma forma y con tanta evidencia en el caso del color? Éste no está ligado, al parecer, a ninguna fuerza, no dispone de ningún medio de naturaleza subjetiva susceptible de incluirlo a su vez en la esfera de la subjetividad. Conocemos, es cierto, la pasión de Kandinsky por el color, pasión que suscitó su vocación de pintor y marcó su obra desde el principio, especialmente todo el período *fauve* anterior al descubrimiento de la abstracción. Sabemos también que fue esa pasión por los colores lo que empujó a Kandinsky a elaborar una teoría sistemática del color. Ésta se impone a nosotros con amplitud y precisión inigualadas. Su tesis maestra es precisamente que cada color tiene una tonalidad afectiva propia. *En esta medida, el color oculta su ser a la luz de lo visible.* Pero esta afirmación paradójica debe ser legitimada.

Encontramos aquí la segunda gran pregunta que nos había planteado la pintura abstracta. El contenido de la obra, su contenido abstracto, es la vida. También sus medios –la forma de ese contenido– son abstractos. La fuerza que traza las formas lineales es la de la vida una realidad invisible, pues. Pero ¿y los colores? Que estén ligados en virtud de una asociación general e incluso universal a tonalidades y, de este modo, a la vida, no significa todavía que sean *en sí mismos* de naturaleza afectiva, invisible. Esos tonos brillantes, esos seres de carne que Kandinsky contemplaba maravillado cuando salían del tubo, que despliegan sobre la paleta sus corrientes

espesas y relucientes, sus mezclas materiales y mágicas, esos colores que exaltan los juegos de la luz, ¿no se muestran a nosotros precisamente en esa luz, no pertenecen con toda evidencia al reino de lo visible? El nexo que los une a la subjetividad no sería en tal caso más que un vínculo externo, no su realidad substancial. Pretender, por el contrario, que se revelan en la Noche de su afectividad pura ¿no es una tesis un tanto disparatada, tributaria de alguna teosofía anticuada, un poco demasiado «mística», por decirlo claramente?

Invoquemos, pues, aquí, al fundador del racionalismo moderno: Descartes. Que el color desarrolla su ser en la exterioridad, que se extiende verdaderamente en ella y así le pertenece substancialmente, eso era, a los ojos del mayor de los filósofos, puro absurdo. Si pongo la mano en una pared expuesta al sol, pienso: «La pared está caliente». Pero esto es falso. Estar caliente quiere decir experimentar el calor, experimentarse a sí mismo como calor. Sólo lo que se experimenta a sí mismo, sólo la vida puede experimentar el calor, conocer lo «caliente». Sucede otro tanto con el dolor. Pienso: «Mi brazo está dolorido». Pero mi brazo, en tanto que realidad exterior, en tanto que porción de extensión, no puede experimentar nada, el dolor por ejemplo. En la exterioridad de lo que, exterior a sí, no se toca y no se siente nunca a sí mismo, nada se experimenta, nada hay doloroso, por consiguiente, ningún sufrimiento, ninguna alegría.

Ahora bien, lo que es cierto del calor o el dolor lo es también del color. La piedra no es roja como tampoco está caliente o dolorida. No puede haber color –rojo, azul, amarillo– más que allí donde ese color es sentido, sobre el fondo de su «sentirse a sí mismo»: en la vida invisible y solamente en ella. Pero el sentirse a sí misma de la vida, del color, es su *pathos*. El color no está ligado a una tonalidad en función de una asociación externa y contingente, variable según los individuos. Es en sí mismo, en la substancia fenomenológica de su ser y en su carne, como sensación y como subjetividad, esa tonalidad afectiva, esa sonoridad interior.

Cierto es que hay una apariencia de color que se extiende sobre el objeto, confundiéndose, al parecer, con su superficie, con su extensión. Pero ese color percibido sobre el objeto o, análogamente, sobre el cuadro –ese color objetivo, «noemático», como dice Husserl– es solamente la proyección en el objeto de una sensación de color que no es más que en tanto es sentida, y que no es sentida más que en tanto ella se siente a sí misma: en lo invisible de su afectividad. Así se aclara la tesis hacia la que apunta todo nuestro análisis, la tesis que identifica ontológicamente

la forma con el contenido abstracto de la obra: «También la forma es abstracta».

La impresionante teoría kandinskiana de los colores se fundamenta así filosóficamente, pero se pierde su significado más original y más profundo al insertarla en una historia, reconociéndole unos antecedentes, por otra parte evidentes. Señalar el tono que evoca cada color, la clase de resonancia con la que misteriosamente se envuelve, la «impresión» que generalmente despierta, esforzarse en mostrar que su relación no es accidental sino constante, de modo que se podrá usar un determinado color para sugerir una determinada impresión, todo eso sigue siendo incierto, vago, «literario», en tanto no se comprende que *esa impresión no es otra que la sensación del color y por tanto el color mismo*, su ser-sentido-por-sí, su sola realidad y su sola verdad imaginable.

Lo que es vago, relativo, incierto, literario, es el lenguaje figurativo en el que se trata de expresar la afectividad del color, es decir, su sensación, no el vínculo que une el color y su afecto, vínculo que, en realidad, no es tal, pues no es una conexión externa entre dos términos extraños, sino la relación interior de la vida consigo misma, la inmediatez de su *pathos*. Desde siempre los hombres se han esforzado por traducir lo que sienten mediante gestos, primero, mediante palabras, después. Desde el momento en que esa traducción pretende ser fiel, cuando el análisis de los sentimientos aspira a ser preciso y busca una formulación conceptual, surgen múltiples dificultades. Con la vida y su *pathos*, con sus modalizaciones irreductibles a toda figuración objetiva, es precisamente lo que está más allá de las palabras, aquello para lo que no tenemos palabras, lo que está en cuestión. Tan huidizo es el referente del lenguaje, desde el momento en que se trata de la subjetividad, es decir, de nosotros mismos, que el proyecto del conocimiento objetivo y, como tal, científico no tiene otro recurso, si no quiere renunciar a sí mismo, que el de dejar a un lado la realidad embarazosa de nuestra vida. Es el lenguaje mismo, que sustituye a la vida, lo que constituirá, pues, el único objeto digno del saber, en la medida en que, como materia objetiva susceptible como tal de todo tipo de análisis –lingüístico, lógico, simbólico, matemático y luego histórico, social, económico, psicoanalítico, etc.– se presta admirablemente a todos los enfoques que han determinado en todas partes el éxito de la «ciencia». El positivismo lógico es un ejemplo entre otros de esta negación teórica de la vida cuyo error es, en definitiva, retirarse al dominio de la racionalidad objetiva que es el de cualquier positividad concebible.

La pintura economiza lenguaje. Eso es lo que nos enseña la pintura abstracta y es lo que le confiere su capacidad de expresión. Si, en efecto, el color no se relaciona con los sentimientos de nuestra alma por una relación externa, sino que encuentra en ellos su ser verdadero –lo que es en tanto que sensación pura, en tanto que experiencia pura–, entonces no tiene que traducir, a la manera de un medio, ese contenido abstracto de nuestra vida invisible, sino que coincide con ésta, es su *pathos*, su sufrimiento, su aburrimiento, su desamparo o su alegría.

El gran crítico italiano de arte Giulio Carlo Argan pronunció una sentencia extraña sobre la pintura de Kandinsky: es, decía, «el primer modelo, y ya perfecto, de un arte popular moderno»[23]. No es que esta pintura sea popular debido al interés que Kandinsky manifestó siempre por el arte popular –ruso, bávaro, africano u otro– sino por la razón más profunda de que elimina la mediación de la referencia objetiva, como de todo lo que se apoya en ella, el lenguaje, la representación, el pensamiento especialmente. En la medida en que la cultura se ha entendido tradicionalmente y de forma restrictiva como el conjunto de significados vehiculados por el lenguaje, como discurso, es esa cultura del lenguaje, mítica o conceptual, asentada en el universo de la representación, en la relación simbólica o cognitiva de sujeto y objeto, lo que la pintura abstracta deja a un lado. Y lo hace en la medida en que sustituye toda forma mediata de expresión por la resonancia afectiva inmediata del color en nosotros, es decir, la realidad original del color como tal.

Si se instaura una comunicación entre la obra y el público es en el plano de la sensibilidad, por las emociones y las modificaciones inmanentes de ésta: no tiene, pues, ninguna necesidad de palabras, representaciones colectivas, ideológicas o científicas, de sus formulaciones críticas, intelectuales, literarias u otras, de nada de lo que se denomina cultura. Es totalmente independiente de dicha cultura. Es porque se dirige al conjunto de hombres «privados de cultura» por lo que es popular en el sentido primario de que conduce de nuevo a cada ser humano a lo que éste tiene de más esencial: su capacidad de sentir, sufrir y amar.

Que esta pintura popular se mantenga actualmente en un aislamiento total, que no haya prácticamente público para mirar o comprender las obras maestras de quien, como sigue diciendo Argan, «decidió el destino del arte contemporáneo», que las salas admirables de la villa Lenbach permanezcan siempre desiertas, o que, en Beaubourg, la mitad de la colección devotamente legada por Nina Kandinsky goce del derecho a pudrir-

se en depósitos donde nadie piensa en contemplarla, nada de todo esto constituye una verdadera paradoja. Sucede solamente que el hombre de nuestro tiempo no tiene ya nada de popular, de espontáneo, de instintivo, de real, de vivo. Una mediación ha venido a separarlo de sí mismo, precisamente la de los medios de comunicación que sustituyen en todas partes el libre juego de la vida y su sensibilidad por la copia de un universo irreal, artificial, estereotipado, envilecedor, en el que la vida, en lugar de realizarse, no puede ya sino huir.

Si la pintura abstracta puede ahorrarse toda mediación, especialmente la del discurso, es porque es absurdo definir el arte por su contexto cultural y, de forma más general, histórico y social. Según esas concepciones, no habría obra de arte más que bajo la luz de una cierta mirada, en ciertas condiciones, por consiguiente, las cuales son, por supuesto, las condiciones objetivas: sociológicas, históricas, culturales. Es por tanto posible que una obra –o al menos lo que nosotros designamos actualmente de esta manera– entre o salga de la dimensión del arte según la evolución de tales condiciones. Un objeto ritual, un santuario, el acondicionamiento de una perspectiva, que actualmente se descubren ante nuestros ojos con predicados estéticos, no tenían nada que ver con eso a ojos de quienes fueron sus autores: se trataba de instrumentos que cumplían una función determinada en un proceso religioso. Fuera de éste, no se les podía atribuir ningún otro significado, ningún valor artístico, por ejemplo. En el fondo, hay que dejar de creer en Dios para percibir la belleza de las catedrales.

Estas tesis tan extendidas como superficiales y, de la misma manera, la afirmación de que el arte comienza con el discurso que se elabora sobre él son muestra de ese género de intelectualismo bastardo que va en general a la par con el positivismo más chato. Es en el «percibir como» donde está la ilusión. Percibir un objeto determinado *como* una obra de arte supone ciertamente una mirada, una mirada intencional de la que lo propio es precisamente conferir un sentido, en este caso un valor estético, al que constituye como tal en el acto mismo de mirarlo. Podemos entender qué es la pintura abstracta, qué es en general la pintura, si reparamos en lo siguiente: *en la relación de la vida con la obra de arte no hay ninguna mirada susceptible de conferir un sentido, un valor al objeto, porque no hay ni mirada, ni sentido, ni objeto, porque la relación de la vida con el color, por ejemplo, es la subjetividad de éste, es decir, la vida misma*, la sonoridad interior, la resonancia interior, el *pathos* de ese color. Así, quienes construyeron los templos

y los edificios sagrados, revistiéndolos de espléndidos ornamentos, sentían los colores de esas decoraciones como nosotros los sentimos hoy, en la medida en que subsisten, *de la única forma en la que es posible, en general, sentir un color*: confundiéndose con él, no siendo otra cosa que su sensación.

Que esos constructores no percibieran su obra *como* una obra de arte, que tampoco tuvieran en la cabeza esa idea estúpida de que el arte no puede nacer más que en el interior de un contexto ideológico del que sería tributario en su misma existencia, es completamente cierto. Y nos muestra solamente que la experiencia estética no es una experiencia de objetos, a los que confiera un sentido. Que la experiencia del rojo no consiste en percibir un objeto rojo y ni siquiera el color rojo como tal, en considerarlo rojo, sino en experimentar su poder en nosotros: *la impresión*, esto es, en efecto, lo que elimina de la pintura toda mediación objetiva, la de los objetos en primer lugar, del sentido que se les puede dar, del pensamiento, de la «cultura» con sus variaciones según la época y los lugares, de las múltiples teorías, por último, en las que se representa de forma diversa esa mediación que no existe. Y por eso también la pintura abstracta, que esquiva la mediación del lenguaje y de la cultura entendida como un conjunto de representaciones, puede ser llamada arte popular, porque se confía al poder de expresión y de comunicación directa del color, a su prueba inmediata en la vida.

Esta identidad del ser original del color y su tonalidad no sólo arranca el arte del dominio de la cultura simbólica y objetivista, sino que abandona también todo intento de interpretación psicológica. Esto se nos presentó ya a propósito del problema que nos ocupa: la pertenencia de una tonalidad al color sería de orden asociativo. Aunque la psicología se ocupe del alma, la asociación de la que usa y abusa nos reintroduce en realidad en el universo de la representación, el nexo al que apela es el de la contigüidad espacial o temporal, o también el de la semejanza objetiva. La exterioridad se encuentra en todos los casos en el fundamento de la conexión asociativa. Si se la reduce a esto, la unidad primitiva del color y la tonalidad se rompe, vuelve a una relación externa dependiente de las circunstancias. Ninguna ciencia universal de la pintura puede descansar en una base tan contingente. La genial intuición de la pintura abstracta es invertir la explicación psicológica, mostrar que todas las asociaciones que se organizan en torno al color, lejos de poder explicar su tonalidad particular, descansan por el contrario en ella. Es el *pathos* propio de cada color el que produce el haz variable de imágenes que despierta habitualmente,

es la permanencia de esa tonalidad y de su vínculo con el color lo que explica el conjunto de asociaciones que gravitan a su alrededor.

La teoría kandinskiana de los colores descansa enteramente en la interioridad del vínculo tonalidad/color, que no es otra cosa, a fin de cuentas, que la propia interioridad en sí misma del color en tanto que impresión pura, lo que llamamos su *pathos*. No es ya, entonces, como una especie de discurso poético, más o menos vago o ingenioso, como hay que entender el análisis de los colores, sino como la mirada que penetra en el interior de la cosa pictórica y que, una vez en posesión de su esencia, se encuentra en condiciones de «utilizarla». Los aprietos que encuentra la teoría de los colores cada vez que habla de ellos desde un punto de vista «físico» –y que no evita totalmente *De lo espiritual en el arte*– se disipan desde el momento en que el planteamiento se hace, conscientemente o no, fenomenológico. No se trata ya de especular sobre las bases físicas o fisiológicas del color (es sorprendente ver hasta qué punto ciencia y especulación van juntas) sino de describirlo tal como se lo experimenta, tal como el color se experimenta a sí mismo, él, «cuya acción se ejerce en bloque sobre cualquier ser vivo». Es en esta vuelta a la subjetividad pura donde la teoría kandinskiana encuentra un fundamento radical, el mismo que Descartes había asignado a la filosofía y que la sustraía en primer lugar del reproche de ser una interpretación.

El principio fenomenológico del análisis kandinskiano se afirma de entrada. «Concentrándose en primer lugar en el color solo, considerado aisladamente, *se lo dejará actuar sobre uno.*»[24] No haremos sino recordar aquí los principales resultados de esta «descripción». Dos grandes divisiones fenomenológicas –«aparecen enseguida», dice Kandinsky– gobiernan el análisis: la del calor y la frialdad, por una parte, la de la claridad y la oscuridad, por otra. Todo color posee pues, potencialmente, cuatro sonoridades principales, puesto que puede ser caliente, y al mismo tiempo claro u oscuro, o frío, y, también al mismo tiempo, claro u oscuro. Aquí, la notación principal es que cada color conserva una tonalidad fundamental, su propia carne afectiva de algún modo. Es la permanencia de ésta la que asegura su acción constante sobre el alma, o, más bien, la que *es* realmente esa acción. Es a partir de esa tonalidad fundamental como se debe comprender –sentir– su calor o su frialdad. Cada tonalidad es por sí misma caliente o fría.

No obstante, calor o frialdad indican, según Kandinsky, un movimiento, una tendencia. El movimiento en el caso del calor va hacia el es-

pectador, en el de la frialdad se aleja de él. La tendencia, siempre en el caso del calor, es en el color hacia el amarillo, su frialdad es su tendencia general hacia el azul. Esas sonoridades fundamentales de los colores no pueden ser descubiertas más que empíricamente, es decir, experimentadas. Es la experiencia, no en el sentido de una experiencia del mundo, sino en el de una experiencia invisible, situada en la subjetividad absoluta y consistente precisamente en su inmediación patética, la que fundamenta toda posible teoría de los colores.

Según esta experiencia, el amarillo es caliente y está investido de un movimiento horizontal de acercamiento; el azul es frío y está investido de un movimiento horizontal de alejamiento. Así nace el «Primer Gran Contraste», el del calor y el frío, polarizado por el amarillo y el azul, portador de movimientos antagónicos, excéntrico y concéntrico. También el «Segundo Gran Contraste», el del blanco y el negro –que forman, por tanto, con el amarillo y el azul los «cuatro tonos fundamentales»–, se deja describir fenomenológicamente a partir de una doble tendencia y de un doble movimiento: la tendencia de cada color hacia lo claro o lo oscuro, el movimiento hacia el espectador o en dirección contraria a él, movimiento aquí entendido no ya como dinámico, sino como estático y estancado.

La evidencia experimental, en el sentido en que ha sido dicho, de las propiedades de los diversos colores es una de las tareas sistemáticamente realizadas por Kandinsky. Ésa fue para él la ocasión de dar curso libre a su genio tan metódico como inventivo. En ningún otro lugar podremos ver con tanta claridad cómo la creación surge tan directamente del ejercicio. Citemos un procedimiento entre otros muchos: cubrir una misma forma con dos colores diferentes. Un círculo amarillo irradia, está animado de un movimiento excéntrico, se acerca amenazante al espectador, parece «traspasar su ojo». Un círculo azul, animado de un movimiento concéntrico, se aleja de él. El Primer Gran Contraste puede ser sobredeterminado por el segundo. En virtud de su tendencia a lo claro, el amarillo aumenta su efecto a medida que se aclara. Tan fuerte es esta tendencia que es casi imposible imaginar un amarillo verdaderamente oscuro. El efecto del azul, por el contrario, aumentará si se lo oscurece. El juego con las propiedades de los colores, y especialmente de los colores fundamentales, puede entonces llegar al infinito. Kandinsky intenta, por ejemplo, oponerse a la tendencia inherente a un color suscitando en él efectos perversos que parecen atentar contra su verdadera naturaleza. Es así como un

amarillo al que se trata de volver frío adquiere un «carácter enfermizo». Al contrario, se descubren afinidades entre el amarillo y el blanco o el azul y el negro.

La gran posibilidad de experimentación relativa a los colores es, evidentemente, su mezcla. Aplicado a los colores fundamentales, este procedimiento, que es la pintura misma y que como tal ha sido utilizado en todas las épocas, llega a resultados que, en cierta medida, es posible prever. Así, los movimientos opuestos de dos colores antagónicos tenderán a anularse. El azul añadido progresivamente al amarillo frena y luego paraliza su tendencia a agredir al espectador, tendencia que se debilita progresivamente hasta transformarse en reposo. El nuevo color que resulta de esta mezcla, el verde, se caracteriza en efecto por la inmovilidad. Los movimientos opuestos del blanco y el negro se anulan igualmente en el gris. Los colores resultantes de una mezcla conservan las propiedades dinámicas de los colores de los que provienen. Como el negro y el blanco están desprovistos de fuerza verdaderamente activa, el gris «carece totalmente de vida». Al contrario, el verde, compuesto de dos colores habitados por un poderoso dinamismo, conservará ese dinamismo a título potencial. Cualquier adición de uno de sus componentes modificará su equilibrio, su tonalidad, inclinándose en el sentido de la juventud, la alegría, la animación, bajo la acción del amarillo, hacia la seriedad del pensamiento bajo la del azul.

El problema teórico que está en juego a través de esas diversas descripciones es el de la unidad de los colores. Si el ser original de éstos reside en su tonalidad, esa unidad es y debe ser de orden patético. Es ilusorio pretender dar cuenta de la diversidad de los colores a partir de su mezcla «física». La gama de tonos que se puede obtener combinando los colores fundamentales no resulta de sus meras propiedades materiales. Éstas no existen nunca como tales, puesto que el color es una sensación cuya naturaleza subjetiva no se puede explicar más que por la de la subjetividad y sus propiedades específicas. Ésa es la razón de que el color tenga una tonalidad, de que la mezcla de los colores sea la de sus tonalidades. Si es así, esa mezcla tiene su condición de posibilidad en la subjetividad misma. Sólo ella ofrece el medio ontológico en el que *sensaciones* de color son susceptibles de encontrarse y fundirse en una vida. Por eso Kandinsky probó en su vida, como otras tantas tonalidades, los colores primitivos y las propiedades dinámicas que de ellos pudo concebir, y así le fue posible *pensar a priori* lo que resultaría de ese encuentro. «Se puede, pues, ya, en

teoría, determinar según el carácter de esos movimientos cuál será la acción espiritual de dos colores. Y se llega así al mismo resultado que cuando se procede experimentalmente y se deja que los colores actúen sobre uno mismo.»

Lo que también comprendemos mejor, como una marca de rigor y no de incertidumbre, es el carácter literario, es decir, emotivo y afectivo, de las admirables descripciones que Kandinsky dio de los colores y sus combinaciones. La del amarillo, por ejemplo. «El amarillo atormenta al hombre, le aguijonea y le excita, se impone a él como una constricción, le importuna con una especie de violencia insoportable. Esta propiedad del amarillo [...] puede alcanzar una intensidad insostenible para el ojo y para el alma. En este grado de potencia, resuena como una trompeta aguda que se tocara cada vez más fuerte, o como una fanfarria estridente [...]. Comparado con los estados del alma, podría ser la representación de la locura. El enfermo la toma con los hombres, lo invierte todo, tira todo por tierra sin razón ni objetivo hasta el agotamiento total. Esto hace pensar en el extravagante despilfarro de las últimas fuerzas del verano, en el deslumbramiento chillón del follaje otoñal, privado de azul, de ese azul tranquilizador que no se encuentra ya más que en el cielo.»[25] También aquí el recurso a la figuración, al enfermo, al verano, al otoño, no remite a pesar de la apariencia a un referente exterior, no citándose a éste más que por su valor subjetivo: es a la tonalidad de cada uno de esos acontecimientos naturales o humanos a lo que se apela para permitir al lector comprender, mediante una comparación que funciona en el plano de esas tonalidades, la propia del color, la del amarillo en este caso.

Habría que mencionar igualmente los análisis del azul, color de la profundidad, «color del cielo», que apacigua y calma, que «atrae al hombre hacia el infinito», despertando en él «un deseo de pureza y una sed de lo sobrenatural», triste cuando se desliza hacia el negro, lejano e indiferente cuando se aclara; del verde, el color más calmo, sin movimiento, que no se acompaña de ninguna pasión, ejerciendo su acción benefactora sobre los hombres, pero con el riesgo, si nada lo modifica, de generar aburrimiento; del blanco, elevado por encima del mundo y de sus colores (hasta el punto de que los impresionistas lo habían excluido de éstos), desplegándose en un silencio absoluto, no de muerte, sino rebosante de posibilidades: «nada», pero una nada que precede a todo nacimiento y a todo comienzo, junto al que los demás colores «confunden su sonoridad o incluso se descomponen»; del negro, nada sin posibilidades esta vez, sin

porvenir, «sin la esperanza siquiera de un futuro»; «muerte tras la muerte del sol», «círculo cerrado», «hoguera extinguida, consumida, que ha cesado de arder, inmóvil e insensible como un cadáver»; del rojo, por último, «color sin límites, esencialmente caliente [...], desbordante de vida intensa y agitada» y que «a pesar de toda su energía y su intensidad, testimonia una potencia inmensa e irresistible, casi consciente de su objetivo»; pero no es ése nuestro propósito. Nos bastaba con comprender a partir del ser interior, invisible y patético de los colores la posibilidad de su unión, de su mezcla, de la génesis de la gama de los tonos compuestos con sus innumerables matices. Lo que la teoría de los elementos requiere ahora de nosotros es la comprensión de la posibilidad de su unidad en general, de la unidad de los colores y las formas gráficas.

Formas y colores

Desde la exterioridad, colores y formas parecen extraños unos a otros. ¿Qué relación se puede observar entre puros trazados lineales, por un lado, y la serie de tonos, fundamentales y derivados, por otro? También su diversidad difiere. La multiplicidad de los coloridos, sus sutiles gradaciones, su complementariedad o su oposición, no tienen, en el espesor de algún modo carnal de su presentación visual, nada que ver con el diseño de una grafía, un conjunto de líneas entrelazadas, la diseminación o la concentración de puntos, la intersección de volúmenes o planos con sus límites ideales.

Convendría aquí, es cierto, recordar la distinción entre formas geométricas y formas reales. Una forma real, un punto material, como dice Kandinsky, es una realidad sensible, tiene como tal un cierto color, aunque sea neutro. A la inversa, todo color ocupa un cierto espacio, lo cubre total o parcialmente. Incluso en este último caso, ninguna porción de extensión queda sin color, dejando ver al menos el del fondo. Es sólo con la aparición de las formas geométricas obtenidas por ideación a partir del mundo sensible, y por tanto irreales, como es pensable una separación entre el grafismo y el color. Las figuras de las que trata el geómetra, las propiedades que discute en sus demostraciones, carecen de coloración igual que sus líneas carecen de espesor. Unas y otras son igualmente heterogéneas al ámbito de la pintura, y es impropio hablar, como se hace habitualmente, de la construcción «geométrica» de un cuadro. Lo que se quiere decir con eso desde una perspectiva plástica es muy diferente: se quiere decir que formas que escapan habitualmente a la atención y cuyo carácter y poder propiamente formales están anulados por la orientación utilitaria de la percepción ordinaria son, por fin, captadas y experimentadas por sí mismas. La «geometría» en cuestión marca en realidad el desvelamiento de la pictoricidad de los elementos pictóricos, su entrada en la dimensión específica del arte, acontecimiento cuyo significado nos ha revelado la pintura abstracta.

Que las formas reales (en pintura no existen otras) y los colores reales establecen, por su realidad misma, que es la realidad sensible del mundo,

conexiones esenciales en la medida en que en ese mundo toda extensión es coloreada, y todo color, extensión, es el hecho decisivo sobre el que el arte clásico se había basado para resolver el problema que planteamos. A decir verdad, ni siquiera se trataba de un problema, puesto que la solución estaba dada desde siempre: era la naturaleza misma tal como la vemos. Ni Galileo ni Descartes habían intervenido todavía para descalificar las cualidades sensibles de este mundo reducido a una pura extensión inteligible y a sus figuras ideales. Eran plenamente conscientes, en este acto inaugural de la ciencia moderna, de reservar un dominio sustraído a su competencia, el de la sensibilidad justamente y, por consiguiente, el del arte.

Recordemos que la pertenencia del arte a la esfera de la sensibilidad es una de las tesis maestras de Kandinsky: «Es sólo por la sensibilidad como se llega a alcanzar lo verdadero en el arte». Y también: «El arte, al actuar sobre la sensibilidad, no puede actuar más que por la sensibilidad». He aquí por qué, dicho sea entre paréntesis, las famosas leyes de lo bello, al ser las de la sensibilidad, no podrán tener nunca más que la apariencia de leyes matemáticas, ideales y objetivas. Aunque se llegara a dar una formulación matemática rigurosa de las relaciones que mantienen entre sí los diversos elementos de un cuadro, dicha formulación no sería sino la aproximación ideal de las proporciones y los equilibrios que actúan en el interior de la sensibilidad y que encuentran en ella y en sus leyes propias su posibilidad, las exigencias a las que responden, su razón suprema. Por eso, como dice también Kandinsky, «equilibrios y proporciones no se encuentran fuera del artista, sino en él»[26].

Por lo tanto, debemos plantear de nuevo al arte clásico esta pregunta: la unidad de las formas y los colores reales ¿reside verdaderamente en el mundo, entendido éste en su significado original, anterior a Galileo, como la naturaleza verdadera, como un mundo sensible? La extensión del color sobre una superficie y su pertenencia fenomenológica a ésta, el hecho recíproco de que toda superficie aparezca coloreada, ¿proporcionan al acto de pintar su *motivo estético*? ¿Pueden explicar por qué el artista ha elegido poner tal color en el interior de tal forma, por qué ha elegido primero ésta? O también, ¿por qué decidió no contener el color en los límites de la forma, o inventar formas que no existen en ninguna parte? Las opciones decisivas de la pintura abstracta trazan por contraste las carencias de la figuración. Es, por supuesto, en el mundo donde el artista de todos los tiempos ha leído la imbricación recíproca de los colores y las formas gráficas. Pero nunca esta unión factual, esta taciturna reunión de

formas blandas y tonos pálidos que es el mundo, determinó su proyecto: no podían sino hacerlo inútil. Imposible incluso si, como hemos mostrado, el color reducido a su extensión no manifiesta ninguna preferencia por el emplazamiento que ocupa, si la espacialidad pura es la indiferencia pura, si el hecho de que cada lugar sea exterior a los otros no lo distingue en nada de éstos; si, recíprocamente, esos lugares equivalentes e intercambiables no tienen tampoco ninguna razón para acoger un determinado color y no otro. Es necesario volver a las tesis de la abstracción, a la teoría de los elementos.

Todo elemento tiene, pues, un aspecto exterior y un aspecto interior, que no es ya un «aspecto», algo que pueda ser visto, sino una revelación invisible. En el caso del color, el aspecto exterior es esa especie de zona coloreada extendida en la superficie de las cosas, el color objetivo, «noemático». La revelación interior es la sonoridad de ese color, el sentimiento de lo posible, de un mundo que nace para el blanco, de la muerte para el negro, de la calma para el verde, de la profusión, es decir, de la vida misma, para el rojo, etc. En el caso de la forma, el elemento exterior es el grafismo visible, que se puede definir de múltiples maneras, por ejemplo como «la delimitación de una superficie por otra». El elemento interior es aquí también un *pathos*. Hay que releer estas afirmaciones esenciales: «Todo objeto exterior encierra también necesariamente un elemento interior [...], cada forma tiene, pues, también un contenido interior. *La forma es la manifestación exterior de dicho contenido*»[27].

Por lo tanto, si formas gráficas y colores son elementos, entonces, sea cual sea la diferencia que manifiesten por su aspecto exterior, tienen una esencia común, su tonalidad. Las tonalidades son homogéneas, son modos de la vida subjetiva, del alma en el sentido de Descartes. Su unidad no es solamente posible, sino necesaria, existe de derecho, a priori, antes incluso que la experiencia, como la condición sin la cual la experiencia no sería. Así, la abstracción, o, mejor dicho, la ontología que formula, contiene el principio de la unidad de las formas y los colores como el principio mismo de su realidad.

La homogeneidad de las modalidades de la vida subjetiva no excluye sus diferencias, muy al contrario. Nuestra vida es justamente el paso constante de nuestros sentimientos de unos a otros, y de ahí su diferenciación y su diversidad. Diferenciación y diversidad que no son aleatorias. Obedecen a leyes rigurosas que no son ya las leyes del mundo (del espacio, el tiempo, la causalidad; de la física, la mecánica, la química, la biología,

etc.), sino las leyes de la vida. La más importante de esas leyes es justamente el paso, que es de orden afectivo y no hace sino expresar la naturaleza más profunda de la subjetividad. Porque ésa es la prueba de sí, una forma de sufrirse a sí misma, porque ese sufrir es idénticamente para la vida el medio de apoderarse de su ser y de gozar de sí, el «paso» es la oscilación perpetua del sufrimiento a la alegría, oscilación que constituye el fondo de nuestro ser. Es esta historia de nuestros sentimientos la que la pintura representa. Puesto que la modificación del color es la de su tonalidad, la gama de los coloridos, sus transiciones sutiles, sus transformaciones mágicas no son otra cosa que el paso de nuestras tonalidades de unas a otras, el devenir de nuestra vida.

La homogeneidad de las tonalidades del color es idénticamente la de las tonalidades de las formas gráficas. Y así como la homogeneidad de las tonalidades del color significa su diversidad en tanto que devenir de la vida, así sucede también en el caso de las formas. Estamos entonces en presencia de las leyes fundamentales de la pintura, las leyes fabulosas de la abstracción que Kandinsky no formuló, pero que resultan del conjunto de sus análisis y, sobre todo, del examen de sus obras. Fundamentan en primer lugar la unidad de los colores y de las formas gráficas. Son éstas:

1. Elementos homogéneos como los colores pueden tener tonalidades diferentes, incluso opuestas (por ejemplo, tonalidades del amarillo y el azul y de sus «movimientos» contrarios). Más aún, será necesariamente así si cada color se diferencia de otro no sólo por su apariencia objetiva o noemática, sino precisamente por su tonalidad (que no es sino la experimentación interior de esa apariencia, su autoimpresión), si a cada apariencia de color, por ejemplo del rojo, corresponde de forma rigurosa (para todo individuo) una tonalidad determinada.

2. Esta ley vale igualmente para las formas gráficas.

3. Elementos heterogéneos como los colores, por una parte, y las formas gráficas, por otra, pueden tener, a pesar de la diferencia de su aspecto exterior, tonalidades próximas y en última instancia idénticas. Se puede, pues, obtener más fácilmente una misma sonoridad por el acercamiento de dos elementos heterogéneos –un color y una forma– que por el de dos elementos homogéneos –dos colores o dos formas.

Esta tercera ley de la abstracción nos obliga a formular una observación muy general. La exterioridad es sinónimo de diversidad en la medida en que, por su naturaleza misma, pone toda cosa por fuera de todas las demás. Es lo que hacen el espacio y el tiempo, así como el conjunto de

leyes que descansan en ellos. Lo asombroso es la unidad del mundo, la unidad que su diversidad a pesar de todo deja subsistir. Esa unidad se debe al hecho de que este mundo no existiría si él mismo no se experimentara interiormente, en una subjetividad que no es otra cosa que esa experiencia interior que el mundo hace de sí a cada instante: su afectividad. Ésa es la razón por la que todo aspecto exterior de la realidad –todo «elemento exterior»– implica una tonalidad que es su propia interioridad para sí mismo en tanto que sensación, la autoimpresión del color sin la cual ningún color sería nunca.

Esta gran ley de la unidad afectiva del mundo implica a su vez la reducción de la diversidad a la unidad, no en el sentido de una supresión de la primera en beneficio de la segunda, sino, al contrario, de su mantenimiento y de su coexistencia. Este mantenimiento se produce de hecho aunque se realice en efecto como una reducción: no hay diversidad posible más que en y por una unidad que la sostiene y la reúne. Esta unidad es el afecto. Concretamente, se puede decir: la multiplicidad y la diversidad infinita de las cosas exteriores no dan lugar en nosotros más que a un número limitado de sensaciones e impresiones, y con mayor razón de sentimientos. Por ese motivo, realidades tan diferentes como un grafismo y un colorido particulares pueden revelarse en la vida bajo la forma de una tonalidad única. Ése es el milagro, el misterio aquí perfectamente elucidado: dos objetos, una sola y misma impresión. Ésta es entonces, en un sentido absoluto, su unidad.

Es lo que indica la tercera ley de la abstracción que acabamos de legitimar en su formulación general y de la que Kandinsky da aplicaciones precisas. Por ejemplo, el color amarillo y un triángulo tendrán una sonoridad idéntica, que expresamos con palabras próximas: «agudo», «chillón», «punzante», pero esas denominaciones se refieren a una sola y misma realidad subjetiva que constituye la identidad de la forma triangular y el color amarillo. Vemos de qué tipo es su unidad: no la parte común, difícil de aislar, de dos términos numéricamente diferentes y por tanto separados. La unidad del color amarillo y la forma triángulo es precisamente una realidad única, un solo y mismo afecto en nosotros, una sola emoción. Y esta realidad única en la que se funden el color y la forma no es nada que les sea exterior, es precisamente su realidad interior, su carne.

La identidad ontológica de una forma y un color se pone de manifiesto, es decir, se constata, en numerosos casos que la experimentación estética descubrirá progresivamente. Citemos también aquí no la afinidad,

sino la identidad entre el color azul y el círculo. Todos esos elementos exteriores (cada azul particular, naturalmente, cada forma circular) tienen el mismo contenido interior. Es, por parafrasear a Kandinsky, una misma «substancia subjetiva» contenida en dos «envolturas objetivas» diferentes. El azul, como hemos visto, encierra dentro de sí un movimiento de alejamiento del espectador al mismo tiempo que una tensión hacia su propio centro. El *pathos* de este dinamismo complejo es un sentimiento de serena profundidad. El círculo produce el mismo efecto, al combinarse su fuerza concéntrica con la perfección de un movimiento indefinidamente recomenzado, con el sentimiento de la fuerza y la paz de la eternidad. Dado que las gamas de colorido se extienden al infinito y que, de manera análoga, hay una cantidad infinita de formas –desde el momento en que no se limitan ya a las del universo objetivo–, la posibilidad de reunir elementos exteriores para que susciten sentimientos idénticos es en sí misma inagotable.

Y, sin embargo, no se produce jamás, al menos en la forma teóricamente pura en que acabamos de examinarla. Y así lo mostrarán algunas dificultades relativas al problema de la unidad de los colores y las formas.

Dificultades relativas a la unidad de colores y formas

Es posible colocar sucesivamente ante un mismo espectador un cierto color y una cierta forma que produzcan en él la misma impresión. Pero no es así como procede la experimentación kandinskiana ni el pintor en general. Pintar es recubrir una forma mediante un color. Aun cuando una y otro estén ligados teóricamente a la misma tonalidad, el hecho de superponerlos modifica considerablemente a ésta, la subraya y la intensifica, produciendo una sonoridad nueva. Es aquí donde el arte es creador. Disponer de un vocabulario de las formas o los colores no ofrece en el mejor de los casos más que un punto de partida para combinaciones en devenir, puesto que la unión de unas y otros se traduce por una tonalidad diferente de aquellas de las que resulta. Esta unión de elementos, su fusión en una tonalidad inédita y en cierta manera imprevisible, es la composición. La unidad de colores y formas gráficas cuya posibilidad acabamos de establecer es, pues, su presupuesto al mismo tiempo que un elemento esencial. Esa unidad nos coloca sin embargo ante una dificultad.

La teoría de los elementos se ha esforzado en circunscribir la sonoridad propia de cada uno de ellos. En tal sentido es un análisis. Si nos remitimos a los diversos procedimientos puestos en acción para llevar a cabo esa tarea de desvelamiento, constatamos que ésta no nos ha puesto nunca en presencia de una sonoridad simple. Se partía, por ejemplo, de la consideración de un punto situado en el centro del Plano Original. La sonoridad experimentada era en realidad doble, pues era la sonoridad del punto superpuesta a la del Plano. En cierto sentido, una sonoridad es siempre simple, porque pertenece a la vida que es siempre una, una sola y misma vida, íntegramente presente a sí misma a través de sus múltiples cambios. Pero la sonoridad única sentida ante el punto en el centro del Plano no deja de ser el efecto de dos tonalidades idealmente diferentes correspondientes a cada uno de esos elementos. Las dos tonalidades están en realidad *veladas* por la sonoridad única. Para desvelarlas, Kandinsky no tenía otro recurso que desplazar el punto sobre el Plano, a fin de hacernos sen-

tir lo que no sentíamos y no percibíamos nunca por sí mismo: el punto como tal, el Plano Original como tal.

La misma situación fenomenológica, sin embargo, se reproduce en el caso del punto desplazado: la modificación de lo que experimentamos nos indica que la sonoridad del Plano se transforma según sus regiones, puesto que un mismo punto colocado sucesivamente en diversos lugares resuena de forma cambiante. Pero esta resonancia siempre diferente es siempre también efecto de dos tonalidades de las cuales la que permanece idéntica no es nunca percibida en sí misma, sino sólo a través del efecto de su combinación con la tonalidad variable del Plano.

La unión de colores y formas gráficas, que se encuentra en la base de la composición, ilustra la misma dificultad. Lo simple que el análisis busca es siempre, en realidad, el resultado, lo compuesto. Tenemos una idea de la tonalidad específica del rojo, el amarillo, el azul, o también del círculo, el triángulo, la línea angular, la curva, la recta. Sin ese saber implícito y diferenciado que se vuelve consciente en el pintor y que la pintura pretende explicitar, ninguna composición sería posible. Ésta se basará, por ejemplo, en la concordancia de los colores y las formas. Si quiere producir un efecto de estridencia, el pintor coloreará de amarillo un triángulo. Si quiere producir un efecto de profundidad, recurrirá a un círculo azul. Pero la concordancia de colores, es decir, la superposición de tonalidades parecidas o idénticas, supone el conocimiento previo de cada una de esas tonalidades considerada en sí misma, en lo que tiene de propio e irreductible.

Ciertamente, la composición que no repose en la concordancia, en este caso de los colores y las formas, en la armonía, puede utilizar su diferencia, puede querer producir una impresión de contraste, de conflicto o aun atenuar el efecto de un colorido particular. En lugar de pintar un triángulo amarillo, un círculo azul o un cuadrado verde, se podrá ofrecer un triángulo verde, un círculo amarillo, un cuadrado azul. Existen tantas combinaciones como se quiera, de las que resulta en cada ocasión una impresión determinada. Pero se trate de una composición basada en la concordancia o en el contraste, en la intensificación y exaltación de los efectos o en su moderación y debilitamiento (lo que exige investigaciones complejas, porque la velación de una forma o de un color puede hacer su acción más poderosa), en todos los casos la condición es el conocimiento previo de las tonalidades específicas de los elementos.

Este punto es muy importante y Kandinsky se preocupó de desarrollarlo. Y lo hizo al menos de tres maneras, que son otras tantas respuestas

a la dificultad a que nos enfrentamos. No hay rojo en pintura, es decir, en el plano de la sensibilidad –rojo real y sensible, pues–, sino bajo el aspecto de un colorido particular que ocupa su lugar en la gama de rojos. Todo color real, en otras palabras, reviste una coloración única para la que no existe en última instancia ningún nombre, irreductible a todos los demás «tonos», incluidos los más cercanos. Ese colorido único está además particularizado por el hecho de que no puede prescindir de un soporte sobre el que extenderse, por mínimo que éste sea. De esta manera, contrae una doble relación: con una forma, y con los otros tonos que la recubren o que la rodean. Sabemos ya en qué consiste esa relación con una forma y con otros colores: es la fusión de las tonalidades propias de todos los elementos considerados, la tonalidad única que es su resultado complejo.

Para aislar el rojo de este entorno perturbador, Kandinsky tuvo una ingeniosa idea que bastaría para revelar su profundo instinto filosófico: arrancarlo a la realidad, a la superficie, a sus límites, a los demás tonos contiguos. Basta pronunciar la sola palabra «rojo» o concebir este color sin unir a él ninguna imagen ni, con mayor motivo, la percepción de un rojo real para que inmediatamente resuene una tonalidad en nosotros, la del rojo mismo separado de toda forma y de cualquier otro color susceptible de alterar, y por tanto de velar, su sonoridad propia. Se puede entonces considerar a ésta como la tonalidad pura del rojo, exenta de toda mezcla.

Es muy notable que, hablando de «esta visión completamente interior», Kandinsky la declare «imprecisa» en la medida en que se presenta «como el producto de insensibles gradaciones del tono rojo» –es decir, que se la representa en la serie objetiva de los tonos–, y «precisa», por el contrario, en la medida en que se la considere en sí misma en su sonoridad interior. Ahora bien, la subjetividad de ésta –el hecho de que como sensación y como impresión es lo que es, insuperablemente y sin discusión posible– no basta para fundamentar la «precisión» de que ahora se trata. Ésta se debe al hecho de que, no entrando ya en combinación con ninguna otra sonoridad –la de la claridad o la oscuridad, la de una superficie, o una simple línea horizontal o vertical, la de lo «caliente» o lo «frío», por tanto–, la sonoridad del rojo se puede sentir como la del rojo reducido a sí mismo, del rojo como tal. Y, en efecto, Kandinsky se muestra capaz de describir esa sonoridad «pura», sustraída a las influencias de un entorno plástico: «Ese sonido interior recuerda el de una trompeta u otro instrumento que se cree escuchar cuando, por ejemplo, se pronuncia

ante nosotros la palabra trompeta. Uno se imagina ese sonido *sin ninguna de las modificaciones* que sufre según sea emitido al aire libre, en una habitación cerrada, solo o mezclado con el timbre de otros instrumentos, según que el instrumento que lo produce sea tocado por un postillón, un cazador, un soldado o un virtuoso».

Filosóficamente se dirá: lo que Kandinsky trata de definir es la esencia del rojo, el género ideal «rojo» así como la impresión ligada a ese rojo concebido por la inteligencia y no sentido. Que la tonalidad propia del rojo existe, lo mismo que las tonalidades propias del triángulo, del círculo, del punto, queda establecido por la siguiente observación: incluso cuando un color real varía al recorrer la serie de sus diversos coloridos posibles, cuando un rojo, por ejemplo, se hace sucesivamente «rojo de Saturno, rojo cinabrio, rojo inglés, laca roja», este color, escribe Kandinsky, «tiene la virtud de conservar casi intacto el tono fundamental»[28]. Tan firme, tan potente es la sonoridad específica del rojo, que permanece con su efervescencia y su ardor a través del degradado de sus tonos, de los más oscuros a los más claros, resistiendo así a las modificaciones fundamentales de lo «frío» y lo «caliente». Con un punto, un triángulo o un círculo, ocurre lo mismo: conservan también ellos su sonoridad característica a pesar de todas las alteraciones formales que se les quiera imponer. Tres argumentos, por tanto, defienden el ser-interior del elemento de su absorción por el entorno: 1. La existencia de su tonalidad específica puesta de relieve con ayuda del simple signo que sirve para designarla. 2. La referencia de esa tonalidad a un género ideal, que existe también y puede ser concebido como tal. 3. La permanencia de esa tonalidad fundamental a través de todas las transformaciones posteriores del elemento.

Una objeción insuperable se alza no obstante ante nosotros: aceptando que se ponga de manifiesto un género ideal y, como tal, circunscrito –el género «rojo» o la esencia «círculo»–, la impresión que marca su resonancia en la vida subjetiva no es separable del flujo de esa vida, del conjunto de las tonalidades que la componen y con las que se funde en un sentimiento único. Si es posible, en otras palabras, exhibir el carácter discreto del elemento y por tanto su autonomía, reconocerlo como elemento verdadero de un verdadero análisis, esa posibilidad no atañe más que a su aspecto exterior (lo que es percibido por la mente en tanto que rojo puro cuando pronuncio la palabra «rojo», en tanto que triángulo isósceles cuando produzco ese concepto), en modo alguno a su realidad interior, que se pierde en el oleaje de la vida invisible en la que no hay ni límite ni

parte ni secuencia independiente –ningún elemento discontinuo por consiguiente, ninguna tonalidad «simple».

Más aún: la discreción del elemento exterior no es localizable más que en el dominio de la idealidad, sea del género rojo o de las formas geométricas. Ahora bien, ese dominio no es precisamente el de la pintura. Desde el momento en que hemos considerado colores y grafías reales, hemos debido volvernos a la evidencia de su imbricación objetiva, si es verdad que todo punto sensible tiene ya sus contornos, su superficie, su color; si éste reposa en un soporte, por mínimo que sea, sin el cual puede ser conocido por la inteligencia, pero no intuido, lo que no se puede hacer más que en el espacio, sobre una superficie, por consiguiente; si, por tanto, el aspecto exterior del elemento sintetiza ya en él, en tanto que aspecto real y sensible, los constituyentes obligados de la pintura y con mayor motivo su realidad interior, la unidad patética en la que las diversas sonoridades de grafías y colores no son ya más que una sola vida.

La intuición genial de Kandinsky es haber percibido como condición misma y naturaleza de la composición lo que parece ser el obstáculo fundamental. En lugar de obstinarse en encontrar elementos adecuados a la idea que nos hacemos habitualmente del análisis, es decir, del análisis de las cosas exteriores, es preciso devolverlos a su verdadera naturaleza y a sus leyes. En la vida, las sonoridades del punto y el Plano se confunden. El significado fenomenológico de esta confusión ya lo hemos expresado: dos sonoridades reunidas en la unidad de una subjetividad que excluye toda separación real se velan entre sí. La unidad de esa sonoridad indiferenciada es el estado del que contempla con ojo taciturno el punto en el centro del Plano. Sonoridad apagada, inexpresada, ciega, porque no permite sentir lo que realmente está allí, a saber, el Plano precisamente, con su sonoridad oculta.

La velación de las tonalidades, la inconsciencia en este caso de la sonoridad propia del Plano, es el segundo obstáculo de cualquier composición elaborada. Pues ¿cómo disponer grafías y colores sobre la superficie del cuadro si se ignora la acción de esa superficie en función de su estructuración dinámica y patética? Pero ¿cómo apreciar tal acción? ¿No es tributaria de la sonoridad propia del plano, no se confunde con su ser? De tal manera que las dos dificultades con que se encuentra la composición, la imposibilidad de circunscribir elementos discretos, la velación de sus sonoridades respectivas –la ausencia de sonoridad simple–, no son más que una y expresan en suma el hecho de que el Ser es un todo indisocia-

ble, de que no hay más que un solo mundo como no hay más que una sola vida.

Éste es el presupuesto verdadero de la composición kandinskiana. Si la sonoridad del punto y la del Plano no forman conjuntamente sino una sonoridad única donde la segunda aparece velada por la primera, desplazar el punto sobre el Plano, hacer que varíe la sonoridad global, equivale a dejar sentir la que hasta ese momento no se experimentaba como tal. Y mientras la sonoridad global sigue modificándose y diversificándose a medida que el punto se aproxima a los límites –arriba, abajo, la izquierda o la derecha–, la *modificación* de esa sonoridad desvela progresivamente la sonoridad propia del Plano según sus diversas regiones, de tal modo que esta modificación es la sonoridad del Plano.

El mismo análisis es válido si se sustituye el punto por una línea o un color. En cada caso, la modificación afectiva revela la sonoridad del Plano en su diferencia con la del elemento considerado. Y a la vez la del elemento: puesto que la diferencia entre la sonoridad global de un punto que se desplaza sobre el Plano y la de una línea sometida al mismo tratamiento pone de relieve la diferencia de la sonoridad de la línea con la del punto. Lo mismo sucederá con todo tipo de líneas, con todos los complejos formales, con todos los colores. El programa infinito de investigación que aquí trazamos no es otro que el que fue realizado muy ampliamente por Kandinsky y del que hemos expuesto algunos ejemplos significativos.

La realización de este programa es el análisis de los elementos. Si reflexionamos sobre ello, veremos que, en efecto, nunca se tomó como punto de partida un elemento aislado: el punto mismo que proporcionó al trabajo de la Bauhaus su tema preliminar no es un elemento de ese tipo: es un punto sobre un plano. El dato inicialmente escogido es sin duda mínimo, pero, en el caso más simple, es ya doble o, por decirlo mejor, es una unidad compleja. El método del análisis kandinskiano es el de las variaciones por las que esa unidad compleja, transformándose de todas las formas concebibles, hace aparecer progresivamente las tonalidades dominantes de esos elementos que denominamos punto, línea horizontal, vertical, diagonal, círculo, triángulo, y también amarillo, azul, negro, gris, verde, cada uno de los cuales prevalece de forma sucesiva sobre los otros. Dominar quiere decir aquí impregnar la vida entera, la vida que no puede ser dividida ni separada de sí misma; imponerle un cierto tono particular y, sin embargo, unitario, es decir, atravesándola, cualificándola ínte-

gramente porque no es otra cosa que la forma en que la vida se experimenta, al menos en ese momento.

¿Cómo designar de forma más precisa este método tan particular de análisis que es el de las variaciones? Démosle su verdadero nombre: la composición. Composición, lo es ya desde su inicio: posición conjunta del punto y el plano y, por tanto, composición de sus tonalidades. Es esta composición la que se despliega al desplazar al punto sobre las diversas regiones del Plano, pintando un triángulo amarillo, o un círculo azul, o un triángulo azul, un círculo amarillo, etc. Todos esos experimentos minuciosos destinados a desvelar las sonoridades respectivas de los elementos a los que se hace intervenir son otras tantas composiciones elementales, de tal modo que el análisis de los elementos es la teoría de la composición: la constituye progresivamente en su mismo desarrollo. Ahora bien, como estábamos centrados en la consideración de cada uno de esos elementos o, más bien, de las unidades complejas, objetivas y patéticas que forman en sus acoplamientos originales –punto/P. O., recta/curva, amarillo/triángulo, azul/círculo, etc.–, no teníamos todavía ante los ojos la totalidad orgánica que todos esos análisis construyen conjuntamente y que es nada menos que la pintura misma: la composición. Conviene, pues, dar ahora una visión sistemática de ésta, teniendo en cuenta ya todos los elementos que la producen y el efecto de su resonancia recíproca.

La composición

Hasta ahora, hemos ofrecido indicaciones de tres de estos elementos: los colores, las formas lineales, el Plano Original. A ellos se añaden otros dos para dar lugar a una composición completa: el objeto, por una parte, la materia del P. O. por otra. Ya hemos hecho una breve alusión a ésta. Se trata de la substancia que forma la realidad material del Plano –tela, madera, metales diversos, estuco, cemento, vidrio, marfil, etc.– sobre la que se disponen los colores. Esta distinción, en apariencia simple, del Plano y su realidad «física» es difícil de comprender y exigiría por sí sola largos análisis. Se podría pensar, por ejemplo, que la substancia que constituye el soporte material del cuadro es un objeto real perteneciente al mundo de la percepción, mientras que el Plano mismo es un ser imaginario, homogéneo por consiguiente con la obra de arte. Ésta no se sitúa ya en el mundo, sino en otro lugar radical en el que tiene como misión introducirnos. Sobre ese «otro lugar», la abstracción nos ha enseñado al menos una cosa: que no pertenece precisamente al reino de lo visible, sino al de lo Invisible, que es la Vida.

Afirmar, sin embargo, que la materia de la que está hecho el Plano es un elemento de la composición es sobrentender cierto número de tesis esenciales. En tanto que elemento, su realidad se desdobla, tiene un aspecto exterior, la tela, la madera que vemos, a la que el color recubre, pero también un aspecto interior: su revelación en una tonalidad definida. Desde este punto de vista hay que decir: *la materia es invisible*, es un *pathos* y es como tal, en verdad, como entra en la composición, en tanto que su sonoridad se compone o combina con las de los colores, las formas, las diversas regiones del Plano. Ahora bien, ésa es la razón por la que Kandinsky considera esa materia como un elemento de la composición: en la medida en que modifica colores y formas, su acción sobre nosotros, su modalidad propia. Un determinado color no tiene el mismo resplandor ni la misma luminosidad según repose sobre tela, yute, metal o estuco, según la superficie sea plana o granulosa, arañada o tallada a cuchillo. Las materias utilizadas por el arte contemporáneo serán diversas y estarán

sometidas a tratamientos variados. Esas innovaciones pertenecen a la teoría de los elementos y su entrada en acción marca un enriquecimiento de los factores de la composición. En la medida en que la materia del Plano forma parte de la composición, es arrancada, por decirlo así, de su sitio natural y proyectada en una dimensión propiamente estética. Esta proyección realiza una especie de transubstanciación mágica de las cosas sobre la que tendremos ocasión de volver.

Más extraño todavía es que Kandinsky se refiera al objeto como elemento último de la composición. ¿No había sido eliminado éste del dominio de la pintura, reemplazado por el contenido abstracto? Tan radical es esta exclusión que el objeto no puede siquiera pretender el rango de «forma» para ese contenido, forma que sirve para expresarlo, para proponer una especie de equivalente objetivo. Sabemos que la forma es tan abstracta como el contenido, que los grafismos y colores convertidos en elementos puramente pictóricos no intervienen ya en la composición más que en razón de su tonalidad, no por su capacidad de representar objetos, a los que ya no representan. Y, sin embargo, Kandinsky es categórico: el objeto es susceptible de desempeñar un papel en la composición, y además un papel esencial. No se trata, pues, de una concesión provisional hecha en un momento de la historia de la pintura, cuando ni el público ni los artistas estaban preparados para concebir una composición puramente pictórica. Se podría suponer que referencias objetivas todavía legibles en el cuadro y, por ejemplo, en las obras de transición del propio Kandinsky sirvieran para preparar la sensibilidad de la época a la percepción posterior de formas totalmente abstractas.

Pero no es así. La cosa percibida no es salvaguardada bajo el aspecto de esbozos indeterminados, de fragmentos dispersos, de elementos parciales que autoricen su representación esquemática o estilizada, su reconocimiento conceptual: es el objeto real todo entero con su presencia masiva, la suma de sus caracteres intuitivos, en su plena inteligibilidad, lo que se designa ahora, no ya, a decir verdad, como un factor de la composición entre otros, sino como su principio posible al mismo tiempo que su legitimación suprema.

Además, al formular ese nuevo principio de la composición, Kandinsky no piensa en sus propias obras, como tampoco en esa serie de pinturas intermedias, entre la figuración y la abstracción, ya mencionadas. En quien piensa es en Henri Rousseau, en su manera tan personal de concebir un tipo especial de composición denominado «Gran Realismo» –tipo

intemporal de algún modo y digno de figurar al lado de la «Gran Abstracción» entre los modelos eternos del arte–. La importancia del Aduanero en la reflexión de Kandinsky sobre la composición no se deriva sólo de su intervención explícita en la génesis del «Gran Realismo», y de ello da fe en *De lo espiritual en el arte*. Se encontrará la confirmación, si fuera necesario, en el Almanaque del *Blaue Reiter*, que dedica nada menos que siete reproducciones al Aduanero, con lo que resulta ser el pintor más representado en ese documento decisivo. Y sabemos también que Kandinsky poseía un Rousseau en su colección personal. ¿Qué viene a hacer, o que vuelve a hacer, aquí el Objeto?

Es la abstracción la que nos lo dice. El objeto no adquiere en Rousseau el Aduanero su poder de extrañeza y fascinación más que a condición de perder primero las características que asume en la percepción ordinaria, a las que se añaden tradicionalmente en pintura, si no en la percepción misma, los embellecimientos que se creyó oportuno infligirle para adecuarlo a algún canon de belleza y armonía inculcado poco a poco en el público. Es esa «idealización anecdótica del elemento objetivo», ese «elemento estético exterior», lo que suprime la mirada del Aduanero. Pero ¿qué queda entonces cuando el objeto es así despojado de su substancia tanto práctica como cultural? Su pura forma de objeto percibida por sí misma: su forma abstracta.

Así se puede comprender el paralelismo singular que instaura Kandinsky entre la abstracción y el realismo. La primera parece excluir aquello sobre lo que se basa el segundo: la realidad objetiva. Pero la realidad objetiva que toma en consideración el «Gran Realismo» es muy particular: se le han retirado las formas estéticas bajo las que estamos habituados a aprehenderla y confiarnos a ella, su belleza convenida, sus previstas proporciones. El objeto devuelto a su desnudez deja oír entonces su sonoridad pura, «abstracta», del mismo modo que una forma o un color que no se parecen ya a nada. En los dos casos, por procedimientos en apariencia opuestos, pero con un efecto idéntico, una transformación radical del elemento exterior libera su tonalidad de origen. El desvelamiento y la exaltación de ésta es el principio común a las dos artes. «La mayor desemejanza exterior deviene la mayor semejanza interior.» Y es así porque, al igual que la abstracción obliteraba la referencia objetiva para devolver la vida a ella misma, a la plenitud de su *pathos*, del mismo modo «en las obras realistas no es el objeto mismo o su envoltura exterior lo que cuenta, sino su resonancia interior, su vida»[29].

En tanto que elemento cuya realidad es la resonancia interior, el objeto recupera el derecho de ciudadanía en la composición kandinskiana y como tal interviene en ella. Es precisamente esa resonancia la que le permite entrar en consonancia con los demás elementos: formas gráficas, colores, P. O., sus diversas regiones, su materia. Esta consonancia generalizada es la gran composición idéntica a la obra de arte. En ella se opera la síntesis o unidad de todos los elementos, síntesis basada en sus tonalidades y en la capacidad subjetiva de cada una de ellas, incluida la del objeto, de fundirse con todas las demás en la unidad de la vida, en la composición. Es esta gran composición la que hay que desarrollar ahora, a partir de sus características irreductibles, en toda su amplitud y en toda su fecundidad.

Parece en primer lugar que esa composición es espiritual. Es necesario, dice Kandinsky, «construir sobre una base puramente espiritual»[30]. No por ello se formulan presupuestos de orden filosófico, metafísico o religioso, sino los simples resultados del análisis. Componer es colocar determinado elemento de una determinada manera en relación con otro, y sabemos que esa relación es lo inicialmente dado. Construir sobre una base espiritual quiere decir que la elección y la disposición de cada elemento o de los complejos primitivos de elementos (punto/plano, color/forma) dependen exclusivamente de su tensión, de una realidad asentada en la subjetividad absoluta, lo que Kandinsky llama justamente «el espíritu». Es la comprensión interior de lo que es la pintura –no, una vez más, una opción ideológica– lo que le induce a rechazar el «materialismo» del siglo XIX, que debe entenderse también desde la perspectiva del arte como el intento de fundamentarlo sobre una base «exterior», sobre el mundo material. El fracaso rotundo de este intento –visible en el realismo, el naturalismo, el academicismo, el pompierismo, pero también en el impresionismo, el cubismo, etc.– implica una reorganización completa de las categorías con ayuda de las cuales se debe pensar el arte, la sustitución, como principio de la creación estética, del universo material por la vida invisible. De este modo, la descomposición de la pintura figurativa y de sus apoyos objetivos pudo parecerle a Kandinsky el anuncio de una revolución intelectual y espiritual de la que el siglo XX iba a ser el actor.

Una composición «espiritual» es una composición oculta. Se puede ver aquí el significado pictórico decisivo de lo que se puede tener la tentación de tomar como simple asunto de convicción o creencia. Mientras la composición se basa en el dato objetivo del mundo, respeta su substancialidad continua. El mundo carece de lagunas, no cede ni se interrumpe

en ninguna parte. Por neutros que sean sus constituyentes –colores, líneas, figuras–, no dejan de componer un tejido tupido que no alberga ningún vacío, un todo homogéneo sin más límites externos que fisuras internas, que se prolonga indiferentemente en todas direcciones. Es esta trama consistente y sin rupturas la que reproduce toda pintura que le demanda su principio de organización. Ninguna forma queda así sin vinculación con las otras, el *continuum* de la obra responde al *continuum* del mundo. La coherencia compacta y sin fisura alguna del segundo asegura a la primera un modo de ser que no se convierte nunca en no-ser. ¡Espectáculo tranquilizador del mundo!

En el plano pictórico, sin embargo, ese tipo de composición que pretende que se ponga siempre algo al lado de otra cosa, sin solución de continuidad, se denomina relleno. En términos de taller: la salsa. La propia pintura figurativa no ha podido evitar el naufragio estético más que amañando constantemente la figuración. No era el mundo tal como se ofrece a nosotros, según su disposición inmediata y sin fisuras, lo que se trataba de representar, sino un cuadro arreglado cuyos elementos eran cuidadosamente escogidos, seleccionados, calculados a fin de producir un efecto determinado. ¿Cuál era la naturaleza del efecto? ¿Cuál era el principio de la elección? En ningún caso el mundo, incapaz de realizar una selección de sus componentes ni tampoco de prever sus resultados. En verdad, el principio de toda composición estética es idéntico a su efecto: se trata de la sonoridad de los elementos de los que ella misma es la reunión y que define la sonoridad de la propia composición. Sólo que si esta última es de origen y naturaleza subjetivas, nada tiene que ver con las leyes del mundo, con la relación objetiva de las formas y los colores, con la disposición del espectáculo que la pintura creía representar. El carácter más decisivo de este mundo, la plenitud ontológica de un ser inquebrantable que nunca cae en el vacío, no le sirve de nada.

Cuando la relación exterior de las formas deja de ser el principio de la composición, entonces esa relación puede desaparecer. En su ausencia, nace una nueva composición, que no se apoya ya en la continuidad de un orden visible, que no trata ya de justificar cada uno de sus elementos a partir de ese orden y por el lugar que ocupan en él. Formas que no se relacionan con nada, grafías deshilvanadas, colores dispuestos de cualquier manera, pintura sin obligación ni sanción, tal es la nueva apariencia que nos propone el arte abstracto. El espectador, desconcertado, cree que se las tiene que ver con cualquier cosa, y en el mejor de los casos dice no

comprender. Si nos remitimos a las obras maestras del período parisino, ¿cómo no sorprenderse por el tono hasta entonces sin precedentes de ese arte altivo, atrevido, por su desprecio deliberado y evidente a toda referencia? Formas puras evolucionan libremente, ocupadas por entero en sí mismas y satisfechas de lo que son, indiferentes a todo lo que las rodea. ¿A qué deben semejante actitud? ¿Y por qué las experimentamos nosotros, seguros de repente de lo bien fundado de sus extravagancias, compartiendo su audacia y su júbilo?

Lo sabemos: es el *pathos* de cada una de esas formas lo que la justifica, la produce y es el origen de su fuerza generadora. En la medida en que nosotros somos ese *pathos*, queremos esa forma, la formamos y gozamos con ella de sus excrecencias o sus estrangulamientos, de su ponderación o sus excesos, de su magnificencia soberana. Pero si es el *pathos* de cada forma lo que la legitima, por ser aquello que la engendra, la cuestión de la composición, que es entonces la de esas determinaciones patéticas cada una de las cuales rige una forma y decide lo que es, no se contenta ya con una respuesta general. Decíamos: si las formas se unen a pesar de su exterioridad y por tanto de su indiferencia espacial, es en virtud de sus tonalidades. Pero la posibilidad de vincular todas las formas concebibles refiriéndolas a ese lugar invisible de la Vida donde viven su vida verdadera no explica todavía por qué un artista concreto decidió poner determinada forma al lado de otra, por qué Kandinsky optó por ese triángulo que viene a romperse con toda su fuerza contra un círculo invencible. ¿No es en virtud de la tonalidad propia de cada uno de esos elementos?

Debemos tener muy en cuenta aquí una observación enigmática de la «Conferencia de Colonia». Hablando del peligro que supone el empleo de algún modo experimental de las formas abstractas, Kandinsky afirma: «Toda forma posee una cierta resonancia interior que sugiere engañosamente la necesidad interior». ¿En qué difiere la segunda de la primera? La necesidad interior en virtud de la cual el artista utiliza una determinada forma ¿no es precisamente su sonoridad? Construir sobre una base espiritual ¿es algo distinto a disponer los elementos pictóricos según su *pathos*? La tesis compacta de Kandinsky sobre la creación estética –la determinación radical de la forma de la obra por su contenido abstracto, es decir, el principio de la Necesidad Interior– ¿significa otra cosa?

Ahora bien, si cada forma es conducida a la luz por su carga patética, la cuestión es saber si una cierta forma es la que conviene al lugar donde la mano del artista vacila en trazar los contornos. Que se justifique cada vez

por el poder emotivo de que está investida es sin duda lo que le da su valor para la vida, su poder de seducción a los ojos del artista. En ese sentido se puede decir que toda forma tiene su pertinencia, su derecho propio. Cuanto más abstracta y más liberada está de todo significado extrínseco, más se siente su sonoridad en su profundidad y en su pureza, y más evidentes se hacen su valor y su derecho. Las formas son entonces esos «seres que, por abstractos que sean, viven, actúan y hacen perceptible su influencia», de modo que, como escribe magníficamente Kandinsky y como ilustrará de forma penetrante la gran creación del período parisino, «todas esas formas son ciudadanas del reino de lo abstracto y sus derechos son idénticos». Por eso también «el artista puede utilizar cualquier forma para expresarse»[31].

A condición de que sea dictada por la Necesidad Interior. Toda forma es buena, está justificada en sí misma por su *pathos*, del que es expresión. Según la tesis general de Kandinsky, la forma es precisamente la expresión del contenido. Pero ese contenido no es todavía más que el de la forma. Entre una forma determinada y su contenido, hay una relación tautológica. Ahora bien, no es el contenido determinado de la forma lo que el artista quiere expresar, pues es un *pathos* mucho más general lo que define el tema de la obra. Y lo hará recurriendo a un conjunto de formas y reuniéndolas, es decir, por la composición. Toda forma llamada a ocupar un lugar en ella mantiene, pues, una relación doble con su propio *pathos*, sin duda, que prepara su utilización, y con todas las demás formas que componen objetivamente la obra que vemos y subjetivamente su contenido abstracto, la gran unidad patética a la que la obra va a conferir su realidad invisible. La Necesidad Interior es la necesidad por la que esta gran unidad subordina a su *pathos* futuro el de cada una de las formas que convoca en función de su capacidad de plegarse a él, de contribuir a su llegada. La composibilidad patética de las formas en su sumisión al tema de la obra y en su adecuación a él es el requisito de la Necesidad Interior.

Confiar, por el contrario, en la sonoridad de una forma particular, ser víctima de su belleza, de su valor propio, es invertir el orden de las cosas, poner en el principio de la composición lo que debe depender de ella: es ser víctima de la ilusión según la cual la resonancia interior que posee toda forma «sugiere engañosamente la necesidad interior». He aquí por qué ninguna forma, a pesar de la resonancia que le confiere su valor eterno, a pesar de su derecho de ciudadanía en el reino de lo abstracto, no es en sí misma ni buena ni mala, pues sólo puede serlo en relación con un objetivo más amplio, con una unidad más elevada.

Kandinsky estudió de manera sistemática las relaciones de las formas entre sí. Cada forma posee un valor propio, un tono que le es consubstancial. Pero ese tono puede variar. Una primera modificación está ligada a condiciones internas. Como toda forma está compuesta de partes, la variación de una de ellas repercute en la sonoridad del conjunto. Es, pues, posible actuar sobre esta última mediante manipulaciones de detalle. A esas modificaciones orgánicas se añaden las que resultan de un cambio de orientación de la forma, sea en relación con otras, sea en relación con el Plano Original. Hay así una ductilidad de la forma debida a su naturaleza misma que hace de ella un ser «tan inestable como una nube de humo». Una vez aceptado que la composición comienza con la estructuración orgánica interna de cada forma así como con su situación en el P. O., son las relaciones de conjunto de las configuraciones formales lo que conviene abordar.

Desde este punto de vista, la composición consiste en la subordinación de todas las formas a una forma principal que comunica su tono propio al conjunto de la obra. Dos casos deben distinguirse aquí, el de la composición simple y el de la composición compleja. En la composición simple o melódica, la forma dominante es simple y clara. *De lo espiritual en el arte* pone como ejemplo el mosaico de San Vital de Rávena *Teodora y su séquito* o también *Las grandes bañistas* de Cézanne en el museo de Filadelfia. En esas dos pinturas, la influencia de una misma forma simple se marca por su repetición. Resonando a través de toda la obra, la sonoridad de la forma privilegiada se vuelve más audible al mismo tiempo que confiere al conjunto un carácter rítmico. Por eso Kandinsky llama también rítmico al tipo de composición que obedece a una construcción formal repetitiva y evidente, aunque el concepto de ritmo tenga aplicaciones mucho más amplias.

En la composición compleja o sinfónica, se entremezclan y combinan varias formas dominantes, creando una red sutil de correspondencias o contrastes. A diferencia de la legibilidad de una composición simple –de la que abundan ejemplos en la pintura clásica–, una composición compleja no deja percibir sino poco a poco la complicada madeja de estructuras sobre las que se construye y que suscita en el espíritu del espectador la felicidad de una búsqueda que se prolonga sin cesar. A pesar de su abundancia y su diferenciación, todas esas formas se someten a su vez a una forma dominante única, cuyo reconocimiento afectivo exige también el desarrollo de una cierta temporalidad. Se dirá que esa forma última es

clara o velada según se dé a sentir en sí misma, como la sonoridad de un grafismo visible, o sólo como resultado de una articulación de configuraciones cuyo eco percibimos antes de poder seguir el hilo que las une en la apariencia en la que creemos descubrir el secreto de su fuerza.

Debemos recordar aquí la observación de Kandinsky de que lo que está velado actúa más enérgicamente que lo que es claro para comprender por qué la composición sinfónica es la más fecunda. No es sólo a causa de su complejidad, sinónimo de riqueza. Una forma fácilmente detectable, y a la que su repetición, por ejemplo, vuelve más evidente, nos hace pensar que es precisamente ella, tal como se nos ofrece en su apariencia objetiva, lo que nos cautiva. Sin embargo, las formas de ese tipo, mientras uno se atiene a su belleza sensible, producen pronto hastío, cuando no rechazo; su montaje, que no escapa a la gratuidad de todo lo que es exterior, nos deja «fríos», como la exterioridad misma. Una forma actúa solamente por su resonancia, y la composición sinfónica, que destruye la ilusión de simplicidad que tan fácilmente nos procuran las cosas que se ven, nos obliga a volver al lugar de esa resonancia y, en el caso que nos ocupa, a la sonoridad velada de la gran forma invisible.

Kandinsky dio en una impresionante síntesis el resultado de sus investigaciones sobre la composición formal, que él denomina el gran contrapunto del dibujo. «En consecuencia, la maleabilidad de la forma aislada y, por decirlo así, su aptitud para las transformaciones orgánicas internas, su orientación en el lienzo (movimiento), el predominio del elemento objetivo o del elemento abstracto por una parte, y la composición de las formas que constituyen los grupos de formas subordinadas por otra, la combinación de formas aisladas con grupos de formas que crean la gran forma del cuadro completo, los principios de la resonancia o la disonancia de todas esas partes, el encuentro de las formas aisladas, el obstáculo que una forma encuentra en otra, los empujes recíprocos, la imantación, la dislocación de una forma por otra, la manera de tratar los grupos de formas, de velar ésta, de poner al desnudo aquélla, de aplicar a la vez los dos procedimientos, de reunir en una misma superficie lo que es rítmico y lo que es arrítmico, de combinar las formas abstractas puramente geométricas (simples o complejas) y las que no tienen nombre en geometría, de combinar las diferentes maneras de limitar las formas entre sí (acentuándolas o subrayándolas), ésos son los elementos sobre los que se puede basar el contrapunto del dibujo.»

Al contrapunto del dibujo se superpone inmediatamente el de los co-

lores, que, por su parte, es doble. Se trata de la composición de los colores entre sí, es decir, siempre de la de sus sonoridades, por una parte, y de la composición de esos colores con las formas con las que se mezclan constantemente, por otra. La composición de los colores entre sí encuentra en la teoría de los colores su apoyo necesario y suficiente. Lo que de nuevo debemos subrayar aquí es que ese saber que se ha practicado espontáneamente desde siempre no se contenta con utilizar las concordancias de los colores, complementarios por ejemplo. La nueva armonía en la que piensa Kandinsky, y que le parece que corresponde al espíritu de la modernidad, es una armonía de contrastes más apropiada para exaltar las grandes energías de la Vida. La yuxtaposición del rojo y el azul utilizada con predilección por los primitivos alemanes e italianos y que se encuentra en la escultura popular es significativa de una búsqueda que, más allá de la base «física» de la complementariedad y la armonía tradicional de los colores, está atenta a su resonancia espiritual y a las leyes nuevas que sólo tienen en cuenta dicha resonancia. Son esas leyes, idénticas finalmente a la vida, expresiones directas de su pasión, de su violencia inventiva y de su exaltación, las que cimientan el contrapunto pictórico. Éste aparece como el paralelo estricto del contrapunto formal, y Kandinsky celebra de la misma manera su poder lírico y dramático:

«Combinaciones "autorizadas" o "prohibidas", choque de colores, recubrimiento de la sonoridad de un color por la de otro o de varios por uno solo, contraste que hace resaltar un color sobre otro, acentuación de la mancha coloreada, resolución de un color en varios y de varios en uno, empleo del límite lineal para contener la mancha coloreada que se extiende, desbordamiento de esa mancha más allá de todo límite, interpenetración, rupturas bruscas: otras tantas posibilidades exclusivamente pictóricas que se pierden en un detalle infinito.»[32]

No queda entonces más que asociar este contrapunto de los colores al del dibujo («el contrapunto del arte del Blanco y el Negro») para encontrarse en presencia del «gran contrapunto pictórico» que define la composición según el conjunto de sus posibilidades y que es la pintura misma. La unidad de los dos contrapuntos –el de las formas y el de los colores– es reveladora en cuanto al principio de la composición kandinskiana como composición puramente abstracta. En tanto nos atengamos, en efecto, a la sola unidad de las formas, por un lado, o de los colores, por otro, se puede imaginar fácilmente que esa unidad es comprensible a partir de la apariencia objetiva a la que habitualmente se reducen esos elementos, en

suma, que se trata de una unidad visible. Pero esa unidad exterior ingenua, que pretende en definitiva que toda forma pueda juntarse a otra o que los colores se reúnan por sí mismos, no funciona ya cuando se trata de elementos heterogéneos e irreductibles. Es la similitud o la identidad de su resonancia lo único que nos puede decir aquí que, a pesar de su diferencia objetiva, el ángulo agudo y el amarillo *son subjetivamente lo Mismo*. Lo que constituye la unidad del contrapunto pictórico y el contrapunto formal asegura también la unidad interna de cada uno de ellos. Es por su sonoridad, como ya se ha mostrado suficientemente, por lo que los grafismos entran en una relación verdadera, interior; lo mismo sucede con los colores. La unidad de todas las composiciones particulares es del mismo orden que la de la gran composición, es una unidad subjetiva, «abstracta». Estamos así en condiciones de comprender la suprema y colosal ambición de Kandinsky.

El Arte monumental

Si elementos objetivamente tan diferentes como las configuraciones formales y los colores son sin embargo idénticos u homogéneos en su realidad subjetiva, habría que preguntarse si esa situación que hemos explorado ampliamente en el interior del dominio propio de la pintura y que hace posible ésta no será susceptible de extenderse a todas las artes y a las relaciones que sostienen entre sí. Esas artes tan diversas descansan en medios variados: sonidos en el caso de la música, formas coloreadas para la pintura, palabras para la literatura, la poesía o el drama, movimientos para la danza, etc. Pero esos diferentes medios son siempre elementos. Supongamos que la teoría de los elementos puesta de manifiesto a propósito de los elementos pictóricos valiera para las demás artes, para los sonidos, las palabras, los movimientos, para las formas de la escultura y la arquitectura tanto como para las de la pintura; entonces habría que decir: esos elementos, por diferentes que se muestren en su aspecto exterior, tienen todos sin embargo una realidad subjetiva, una sonoridad que los hace, si no idénticos, al menos semejantes y homogéneos. Y Kandinsky lo dice: «Los medios empleados por cada arte, vistos desde el exterior, son completamente diferentes: sonoridad, color, palabra [...]. *En última instancia y vistos desde el interior,* esos medios son absolutamente semejantes»[33].

Las consecuencias de esta tesis son inmensas. La subjetividad de los elementos pictóricos fundamentaba su unidad: unidad de los colores, contrapunto pictórico, por una parte; unidad de las formas, contrapunto formal, por otra; unidad de las formas y los colores, gran contrapunto pictórico, por último. De la misma manera, la subjetividad de los elementos heterogéneos característicos de las diferentes artes es capaz de establecer, bajo la heterogeneidad exterior y a pesar de ella, su similitud, la síntesis de todas las artes, el formidable contrapunto en el que irán a converger todas las energías que constituyen a la vez la actividad creadora de los hombres: el Arte monumental.

El Arte monumental fue el gran pensamiento, incluso la obsesión de Kandinsky. Antes de ver qué realizaciones concretas supo procurarle, cuá-

les son también aquellas que encontró a su alrededor y que tuvo por realizaciones de ese vasto proyecto, conviene aportar algunas precisiones teóricas a su definición. Es, pues, la abstracción lo que, al afirmar la existencia de un contenido común a las diferentes artes y a la subjetividad de dicho contenido, asegura al mismo tiempo su unidad, su síntesis, dice Kandinsky. Esta unidad ontológica no suprime en absoluto la realidad de sus diferencias. Ésta se traduce exteriormente en la diversidad de los elementos utilizados, que, en efecto, difieren entre sí como un color de un sonido, un grafismo o un movimiento. Al mismo tiempo, la realidad interior de esos elementos se diversifica también porque no es sino la manera en que cada uno de ellos se experimenta a sí mismo, y esa «manera» difiere en cada ocasión. Ya cada color se separa de todos los demás por su sonoridad; lo mismo sucede con cada forma, cada sonido, cada movimiento, cada palabra. No por constituir la unidad de todos esos elementos la subjetividad deja de ser el principio de su diversidad y su individualidad.

Kandinsky dice que en el fondo de cada color hay un elemento esencial que ninguna palabra podrá jamás expresar en razón de la particularidad absoluta de ese colorido en la gama de los tonos cercanos. La posibilidad de obtener por medio de otro arte esa resonancia particular fundamenta la posibilidad del Arte monumental: la transferencia expresiva rigurosa de un arte a otro. El recurso a un segundo medio de expresión tomado de un arte diferente –sonido musical, movimiento, palabra– añade, sin embargo, a la resonancia primitiva del color un «plus» que se debe a la naturaleza de ese elemento complementario, a su naturaleza de sonido, de movimiento o de palabra. He aquí por qué se puede dudar de que haya una resonancia realmente idéntica en dos artes distintas; lo que hay es más bien una resonancia general que no deja de enriquecerse a medida que se realiza la síntesis de los elementos heterogéneos propios de las diferentes artes. La intuición de Kandinsky es que, gracias a la síntesis, se pueden obtener sonoridades cada vez más diversificadas y refinadas, «vibraciones interiores sutiles e inmateriales».

Sin duda fue la ópera wagneriana lo que sugirió a Kandinsky la idea del Arte monumental. La concepción grandiosa de una *Gesamtkunstwerk* que hace intervenir todos los registros de la sensibilidad tenía que fascinar a un artista cuya principal preocupación era multiplicar y profundizar las formas de expresión que el arte aporta al ser humano. Ahora bien, es precisamente esta exigencia relativa al significado del arte para la vida del individuo lo que llevaría a Kandinsky a reconsiderar su admiración de ju-

ventud por Wagner y a formularle una crítica severa. La ópera es en su misma concepción una síntesis de las artes. Haciendo concurrir en un mismo espectáculo el drama, es decir, la palabra o, si se prefiere, la poesía, la música, eventualmente la danza –además de las formas de los decorados, los colores de los vestidos, etc.–, su objetivo es conseguir, por la adición de todos esos medios, un efecto más considerable y poderoso. Pero es esa «adición» la que discute Kandinsky, y el motivo de sus reticencias nos lleva de nuevo al principio del arte abstracto. La síntesis que se plantea la abstracción no puede ser, en efecto, más que una síntesis interior, y eso es lo que la ópera o el ballet clásico no producen.

Consideremos el movimiento, por ejemplo. Puede ser una representación, la representación de un acontecimiento real del mundo como un trabajo penoso realizado en común, una batalla, una escena erótica. Se propone así como la ilustración de un estado psíquico, esfuerzo, violencia, amor, desesperación, etc. En todos estos casos, no es la sonoridad del movimiento mismo debida a su naturaleza de movimiento y al modo de su realización lo que constituye el contenido de la obra; es la sonoridad de lo que se supone representa: el trabajo colectivo, el combate, la escena erótica, la desesperación. Siguiendo la terminología rigurosa de Kandinsky, hay que decir que el significado de ese ballet es exterior. Exterior a la realidad abstracta de la obra que es idénticamente su medio, exterior a la realidad subjetiva del movimiento que es idénticamente su sonoridad.

La representación de un combate, de una desesperación, tiene también su sonoridad: la que habitualmente despiertan en nosotros esos acontecimientos cuando sobrevienen en nuestro entorno, la que se podría experimentar con la lectura de un artículo periodístico contando hechos de esa índole. En tanto el significado de un ballet es, en ese sentido, exterior, su coreografía no nos muestra nada, las sonoridades que lo acompañan en nosotros son las que nos procura el curso ordinario de las cosas. Un arte que sólo fuera figurativo no tendría ningún poder creador, no sería arte. Un ballet no puede ser creador más que si las sonoridades de las que es origen son las sonoridades de los movimientos mismos, de los movimientos abstractos, privados de todo significado objetivo, reducidos a su pura subjetividad, a su sonoridad precisamente. Como las emociones ligadas al espectáculo del ballet son las sonoridades de los movimientos de que está compuesto, la invención estética es aquí la de esos movimientos, y no atañe más que a ellos; de ningún modo al tema, los motivos, las situaciones, los sentimientos que ese ballet se supone representa. Ésa es

también la razón de que las tonalidades motrices de una danza tengan la capacidad de unirse inmediatamente a otras tonalidades ligadas a las palabras, los colores, las sonoridades musicales, pues son invisibles como ellas y susceptibles de producir en la vida, en una composición propiamente subjetiva, una sola emoción.

Un ballet «exterior», que no se limite estrictamente a su contenido abstracto, no puede, por el contrario, mantener con otros elementos estéticos (sonidos, palabras, etc.) más que una relación «exterior». Ahora bien, esta relación es tal que no implica ya lo que la síntesis de las artes busca, justamente un «plus», el incremento de lo que hasta ese momento se obtenía por uno solo de ellos. Ése es el reproche que Kandinsky dirige a la ópera clásica. Unir a la representación de una situación extrema el *fortissimo* de una música destinada a subrayar su *pathos* es encontrarse frente a una clase de adición que desafía las leyes ordinarias de la aritmética. Aquí no hay que decir: 1 + 1 = 2, sino más bien: 1 + 1 = 0. Y es así porque la relación que se instituye entre los elementos heterogéneos de artes diferentes no debe ser una relación exterior entre los aspectos exteriores de esos elementos –entre el *significado* de un gesto de la heroína para representar su desesperación ante el cadáver de su amante, y el *significado* de un *fortissimo* de la orquesta para amplificar esa misma desesperación–. Debe tratarse de una relación interior entre sonoridades, en este caso la de los movimientos y los sonidos musicales. La abstracción no es solamente la condición de posibilidad de la síntesis de las artes, es también lo único capaz de hacer que ésta no sucumba a la búsqueda de efectos artificiales, de lo que la historia del arte lírico proporciona abundantes ejemplos.

Podemos comprender la monumentalidad de un arte que apela al concurso de todas sus formas tradicionales, que hasta ese momento interpretaban su partitura de forma independiente. Al añadir los poderes de la música a los de la palabra o la danza, se pretende sin duda llegar a modos de expresión cada vez más complejos. Kandinsky soñó con un teatro que fuera una «síntesis estética abstracta» que abarcara pintura, escultura, música, poesía, danza y en la que también la arquitectura tendría su papel. De ese sueño surgió *La sonoridad amarilla*. Esta «composición escénica» es una especie de ballet en el que unos personajes insólitos –cinco gigantes amarillos, «seres vagos», un niño, un hombre, «personas con vestidos flotantes», «personas en maillot», un tenor y un coro «colocados detrás del escenario»–, con movimientos privados de sentido, vestidos de colores brillantes, sometidos a una iluminación violenta, escuchan una música

que pasa bruscamente de los agudos a los graves, voces venidas de no se sabe dónde. Este espectáculo revolucionario se ajusta a una intención permanente que motivó una serie de creaciones que forman un cuerpo: el Almanaque del *Blaue Reiter*, los decorados de los *Cuadros de una exposición* de Mussorgsky, las grandes composiciones murales, especialmente la sala de música para la Exposición Internacional de Arquitectura de Berlín de 1931, cuyas paredes revestidas de cerámicas abstractas debían producir un equivalente pictórico de la música. Todas estas tentativas, que con gran frecuencia se tradujeron en éxitos deslumbrantes, coinciden con el gran proyecto histórico de la Bauhaus: hacer confluir las diferentes artes en una arquitectura que las integrara todas, y, de manera más general, producir un conjunto de obras colectivas susceptibles de renovar la vida social, económica y cultural de la época.

Sin embargo, lo hemos insinuado, la monumentalidad del arte sintético en el que pensaba Kandinsky no se debe en absoluto al número de medios en acción ni a su simple incremento. Que en un edificio las pinturas murales, las esculturas, la distribución de la luz, la disposición de los espacios, añadiéndose a la funcionalidad de la arquitectura, confieran a ésta la posibilidad de responder a la llamada pluriforme de la sensibilidad humana y le den ocasión de ejercer su riqueza potencial, ése era el programa de la Bauhaus. Pero Kandinsky había comprendido que la síntesis de las artes, so pena de caer en la grandilocuencia ilustrada por el neoclasicismo de los años treinta, no puede ser sino subjetiva, sacando de la fuerza del *pathos*, de sus conflictos internos y su destino, el principio único y diferenciado de sus construcciones. Son las tonalidades afectivas lo que trabaja directamente la abstracción kandinskiana, esforzándose en definirlas, desvelarlas, afinarlas, superponerlas, combinarlas, en escrutar y provocar su historia, sus transformaciones secretas. La monumentalidad que edifica es la de la vida devuelta a la integridad de sus poderes. La creación estética no es diferente de la edificación de esa monumentalidad interior.

Este proceso de desarrollo total de la vida es lo que Kandinsky pone en acción en cada una de las investigaciones por las que se esforzó en ofrecer una formulación concreta de la síntesis de las artes. No se trata de un esfuerzo dirigido a una solución visible. La grandeza del arte es siempre consecuencia de fuerzas subjetivas; si están ausentes, el edificio se desploma. Las realizaciones colosales del fascismo, el gigantismo socialista o, ante nuestros ojos, el sincretismo de la época postmoderna son el testimonio lamentable de ese vacío interior. Como la exaltación de las poten-

cias de la vida no puede producirse más que en ella, la vida ignora esas manifestaciones pretenciosas, y la magnitud de los medios materiales no la ayuda en nada. Se encuentra con mayor seguridad en esas experimentaciones modestas, tenaces, precisas, por las que Kandinsky pone cada vez en relación de pertenencia y reciprocidad interna los elementos de un mismo arte o de dos artes diferentes. Es así como ilustró los cuentos del poeta Remizov o compuso su libro *Klänge*, admirable ejemplo de trabajo «sintético» en el que adornó con madera de color o en blanco y negro sus propios poemas.

Con la unidad subjetiva de elementos objetivamente diferentes, volvemos a las fuentes y los principios de la abstracción. Cómo esos principios desarrollan una monumentalidad infinitamente más monumental que la que se esfuerza por alcanzar el arte realista, y, a decir verdad, inconcebible para él, es lo que es preciso señalar brevemente. Es en la exterioridad donde crece toda construcción objetiva y a sus leyes está sometida, leyes concretas del mundo de la percepción que asignan a las cosas las condiciones restrictivas de su existencia, su espacialidad, su temporalidad, sus propiedades «físicas», su causalidad, su finalidad, su utilidad. Bajo el efecto de estas constricciones el mundo natural aparece repetitivo y aburrido. En un mundo así, el proyecto más ambicioso, que se constituye como un desafío a sus leyes, queda preso de éstas, no hace, al llevarlas a sus límites, más que volver más sensibles los imperativos que trata de romper antes de hundirse bajo su peso. Si nos conmueven las representaciones de la torre de Babel es, en última instancia, porque simbolizan la condición metafísica de una vida extraña a este mundo y que querría librarse de él.

Tal es la mirada de la pintura abstracta: la monumentalidad sin medida que edifica es la de una obra que no tiene ya su sede en el universo visible, que ignora sus regulaciones y no les pide nada, ni ayuda ni sanción, que brota de la fuerza pura de la vida y de su certeza infinita. Sustraída a la pesadez de las cosas, a los sistemas de inercia en los que están apresadas y que trazan el estrecho círculo de sus limitadas posibilidades, la obra de arte procede de la imaginación. Imaginar: plantear otra cosa que lo que es, lo que está ahí, delante de nosotros; otra cosa que el mundo. Imaginar: plantear la vida. En tanto procede de la imaginación, ¿no es la obra de arte una imagen, una imagen de las cosas, su copia, su reproducción? O, si esta concepción parece decididamente demasiado trivial, la imagen no ya de uno u otro objeto en particular, sino la imagen del mundo. *Imago Mundi*: la Imago que es el aparecer del mundo, su irrupción en la luz, su

estallido extático, en pocas palabras, el mundo mismo como tal. Al volver a su origen griego para tratar de escapar a la mediocridad del realismo, la interpretación objetivista del arte no tiene ya nada que ver con la vida, con la «abstracción».

Es propio de las grandes revoluciones no atenerse a la esfera de los fenómenos en cuyo interior han nacido. Extienden sus efectos a todo lo que es. Así sucede con la abstracción kandinskiana, que trastoca nuestro concepto de imaginación. ¿No es el producto de la imaginación una imagen, y el arte, que procede de ella, un imaginario? La inaudita respuesta del artículo «De la composición escénica» es negativa. La imaginación pertenece a la vida, se desarrolla enteramente en ella y no la abandona. No pro-duce [pro-duit] ante ella un mundo, imágenes luminosas, fenómenos que brillan; aún menos, imágenes que serían la reproducción de esos fenómenos, copias destinadas a reemplazarlos. La imaginación es inmanente: como la vida, se experimenta a sí misma en una inmediación que no se rompe jamás, que nunca se separa de sí, que es un *pathos*, la plenitud de una experiencia que sobreabunda y a la que no le falta nada. ¿Qué imagina, entonces? ¿Qué significa imaginar en este caso?

Hacer advenir al ser, en efecto, lo que todavía no había encontrado nunca lugar en él: sonoridades, impresiones, emociones, sentimientos, fuerzas no experimentadas hasta entonces. La imaginación es creadora, y lo es incluso en un sentido radical que le confiere una positividad inadvertida por el pensamiento clásico. La imaginación creadora del arte no nos da a contemplar sus engaños, por ejemplo la profundidad de una tercera dimensión allí donde no hay más que una superficie plana. Ha dejado de ser, según la definición de Kant, la facultad de representarse una cosa en su ausencia. Ha llegado a ser el poder mágico de hacerla real. ¿De qué se trata, entonces? ¿Dónde la imaginación conduce a la existencia? ¿Cómo? Ya lo hemos dicho: le da el ser en la vida, como una modalidad de ésta. Lo que ha creado es precisamente esa nueva modalidad. El movimiento de la imaginación no es entonces otra cosa que el movimiento de la vida, su devenir interno, el proceso incansable de su llegada a sí, llegada en la que se da a sentir en experiencias cada vez más amplias, más diferenciadas, más intensas.

Es ese proceso el que el artículo «De la composición escénica» designa como objetivo del arte, y especialmente del arte monumental, al que tiene como misión actualizar. Al mismo tiempo, y eso es lo que da valor al análisis, ese proceso se encuentra descrito con una precisión que nos per-

mite penetrar en el interior del trabajo de esa imaginación concreta que no es diferente del arte mismo. Una modalidad particular de la vida, diferenciada, afinada, refinada, todavía no experimentada nunca en esa forma aguda, es lo que Kandinsky denomina una vibración del alma. A los diversos «medios» que entran en la definición de las diferentes artes corresponde una serie potencial de modificaciones del alma, cada una de las cuales es la sonoridad ligada a cada uno de esos medios y a su desarrollo: un cierto grafismo, determinado sonido musical, un movimiento. La abstracción ha establecido que es la subjetividad de esa sonoridad la que permite superar la heterogeneidad objetiva de los medios, producir a partir de ellos un efecto único, tanto más buscado cuanto que es resultado del concurso de medios más numerosos y más elaborados. La interferencia de estos últimos actúa en el interior de cada arte –grafías y colores para la pintura– antes de encontrar en la síntesis de las artes un grado de complejidad más elevado. Toda obra es un conjunto feliz, adecuado, de sonoridades, encontrándose la resonancia de cada una de ellas a la vez circunscrita y exaltada según su lugar subjetivo en la composición. «Un conjunto complejo y preciso de vibraciones: ése es el objetivo de una obra.» Al producir obras, el arte sólo trata, pues, de producir ese conjunto de vibraciones, la realización en la vida y por ella de todo lo que ella puede ser. «Purificar el alma gracias a ese conjunto, hecho preciso por la suma de las vibraciones: ése es el objetivo del arte.»

Decir ahora que la imaginación es real, subjetiva, que trabaja en la vida, con la vida, que es el propio trabajo de la vida, equivale a decir que las vibraciones que componen la obra no son el efecto en el alma del aspecto exterior de los elementos, la huella pasiva de una acción procedente del mundo. El despertar de las sonoridades se produce a partir de ellas; en razón de su dinamismo propio, cada una llama a otra, la convoca, se transforma en ella y le da el ser. «Esta vibración del alma», escribe Kandinsky, «hará estremecerse también a las otras fibras del alma. Es el impulso dado a la "imaginación"». Y más adelante: «Las fibras del alma que vibran más a menudo harán resonar, casi a cada roce, a las otras». ¿Qué vibración está actuando ahora y por qué despierta precisamente una sonoridad y no otra? ¿Cómo se explica la asociación que la filosofía refiere tradicionalmente a la imaginación? (Se trata, por supuesto, de dar cuenta aquí de la asociación en su particularidad, de la conexión de una determinada vibración con otra determinada vibración.) ¿Por qué la obra es una totalidad orgánica, la unidad patética de un tema, y no una

cacofonía, conjunto ininteligible e insignificante de tonalidades reunidas al azar?

Porque esas tonalidades no son unidades separadas y autónomas, susceptibles de mantener entre ellas relaciones externas, según la concepción ordinaria que el empirismo se hace de nuestra conciencia «psicológica», que no es precisamente sino una representación de la vida. Que el elemento estético tenga un doble aspecto, exterior e interior, significa que el segundo, la tonalidad, no es algo que se pueda comprender a la manera del primero, algo que se separe, se determine, se aísle sobre el fondo de un horizonte, algo que desborde la exterioridad de un mundo. Las tonalidades son las vibraciones del alma, de un solo y único poder que va donde quiere y que sabe adónde quiere ir. Las sonoridades asociadas, misteriosamente ligadas en la obra, están ahí por él, son las modalidades patéticas del devenir en el que la vida se busca obstinadamente a sí misma al mismo tiempo que la realidad de los elementos que se dan exteriormente a nosotros como los de las diferentes artes. Son ellas, es el devenir único que las atraviesa, lo que permite la adecuación de esos elementos y, finalmente, su síntesis en el Arte monumental. «Es en la identidad interna (que se descubre al final) de cada uno de los medios utilizados por las diferentes artes en lo que hay que basarse para intentar que una sonoridad particular de un arte sea sostenida por la sonoridad idéntica de otro arte, para que la refuerce y se obtenga así un efecto particularmente poderoso.»

Que la imaginación que actúa en la creación artística no se reduce a la capacidad de formar imágenes –como tampoco la obra se reduce a éstas, a un imaginario–, que sea la vida misma en su incansable esfuerzo de autodiferenciación interna, que este cuestionamiento de la fuerza que crea el arte sea también el del conjunto de los conceptos tradicionales de la teoría de las artes, es lo que, en su concisión, el escrito que comentamos afirma con una brutalidad inaudita:

«Vayamos ahora a la unidad interior [...].

1. La apariencia exterior de cada elemento se desvanece súbitamente. Y su valor interior resuena plenamente.

2. Se ve con claridad que, desde el momento en que se actúa sobre la sonoridad interior, el acontecimiento exterior no es ya solamente accesorio, sino que se torna dañino, pues lo ensombrece todo.

3. El valor del factor exterior se nos muestra como lo que realmente es: como un factor inútil, que limita y debilita la acción interior.

4. Es evidente que el sentimiento de la necesidad de la unidad interior se apoya en esta no-unidad exterior y le debe incluso la existencia»[34].

Ahora bien, estas declaraciones radicales proceden, como siempre en Kandinsky, de un trabajo extremadamente minucioso, de un retorno humilde a las «cosas mismas». Esto es lo que nos mostrará el análisis de las premisas de su concepción del Arte monumental.

Música y pintura

La concepción del Arte monumental surgió de una meditación sobre la música y sus relaciones con la pintura. Nadie tuvo más conciencia que Kandinsky de la especificidad de cada arte en particular; cada uno de ellos posee medios propios y por consiguiente un contenido que, en cierto modo, es el único en decir. Así, la música tiene por materia los sonidos, que difieren en su contenido sensorial de los colores y las formas que constituyen, según la idea tradicional, el «contenido» de la pintura. En virtud de esta diferencia en cierto modo ontológica en cuanto a su substancialidad material, música y pintura son artes diferentes, con sus medios específicos y sus desarrollos particulares.

Si se considera la relación de la música con la pintura en el plano estético, desde la perspectiva de la síntesis de las artes y del Arte monumental, se constata que se presenta como un caso particular de un problema más general que es el de la relación que nuestros sentidos mantienen entre sí. Nosotros los seres humanos somos los habitantes de este mundo, y este estar-en-el-mundo que define nuestro ser se realiza en primer lugar por mediación de nuestros sentidos, la vista y el oído de forma especial. Cómo esos sentidos diferentes, que nos aportan un contenido diferente –visual en un caso, sonoro en otro–, nos abren sin embargo a un solo mundo es, en efecto, un problema absolutamente general cuya relación con las artes no se puede eludir. Ese problema no es todavía, en el plano filosófico, más que una pregunta que, en realidad, está ya resuelta: nosotros, que nos relacionamos con las cosas por medio de nuestros distintos sentidos, nos movemos, sin embargo, en un solo mundo: no en un mundo visual, en otro sonoro y en otro compuesto de olores, sino en esta sola y única realidad que vemos, tocamos, olemos y oímos.

Pero si este mundo es uno, a pesar de la diversidad de las impresiones que tejen su trama ininterrumpida, es porque, y sólo porque, los diferentes sentidos que nos dan acceso a él son uno solo, constituyen un solo y único poder bajo la pluralidad de sus modos de acción. Ese poder único es nuestro cuerpo. ¿En qué consiste su unidad? ¿Qué es lo que hace que

ver, oír, tocar y sentir sean lo Mismo a pesar de la diversidad de las experiencias que ellos diferencian? Su subjetividad. No hay ver que no se experimente viendo, ni oír que no se experimente oyendo, ni tocar que no se experimente inmediatamente y que no coincida consigo mismo en el acto mismo por el cual toca cualquier cosa: es sobre el fondo de su subjetividad radical como todos esos poderes forman una unidad, una sola fuerza que ve, oye y toca. Nuestro cuerpo verdadero es la unidad de todos los poderes, de todos los sentidos que lo componen, porque es un cuerpo subjetivo. El mundo es un solo y único mundo porque todos esos sentidos a los que se ofrece el mundo forman una unidad.

Así pues, existe una respuesta metafísica a la pregunta de por qué los diversos mundos sensoriales se funden en uno solo, este único mundo sensible en el que vivimos, que es la réplica exacta de la unidad de nuestra sensibilidad, de la subjetividad de nuestro cuerpo. Ahora bien, esta respuesta contiene la solución al problema estético de la síntesis de las artes y especialmente de la relación entre la música y la pintura. Si el universo sonoro y el universo visual pueden, en efecto, ser el mismo, es porque hay en lo sonoro como tal y en lo visual como tal, y a pesar de la especificidad de sus cualidades irreductibles, un elemento común, presente en uno y en otro, susceptible por tanto de ponerlos en relación y, en última instancia, de hacerlos coincidir. No es difícil entonces comprender que la fenomenología de la sensibilidad corporal que acabamos de esbozar[35] constituye el fundamento filosófico de la teoría kandinskiana de la abstracción y de los elementos. Si todo elemento tiene un aspecto exterior, por el que se distingue de los otros, y una realidad interior, en la que se revela en definitiva semejante o idéntico, es porque el poder último de sentir, presente en todo ver y en todo oír, y por tanto en toda sensación visual y sonora, es aquel por el que la sensación se experimenta inmediatamente a sí misma, la subjetividad patética que define idénticamente nuestro cuerpo original y el ser que somos, nuestra alma.

No es como acabamos de hacerlo, reflexionando sobre el problema metafísico de la unidad de nuestras sensaciones, como Kandinsky descubrió el principio de la síntesis de las artes, sino siguiendo su intuición de artista a propósito del problema estético que esta síntesis le planteaba. La posibilidad de la síntesis es, pues, la abstracción. Y la música desempeñó un papel decisivo en la génesis del concepto de abstracción. En el momento del gran «giro espiritual», cuando Kandinsky, sacudido por la crisis de la objetividad en todos los dominios del saber y más particularmente

en el de la pintura, se pregunta sobre el nuevo «contenido» que el arte debe expresar, es la música la que se le presenta como el modelo a imitar, como la guía que permitirá a la pintura salir del callejón sin salida en que se hunde, que le permitirá, en definitiva, reconocer su verdadera finalidad. A la pregunta en la que se decide la suerte de la pintura –¿cuál es su objeto, qué realidad debe pintar?–, es, paradójicamente, la música la que responde.

Lo que caracteriza a la música desde que existe es que no manifiesta ningún interés por lo que llamamos «el mundo», es decir, el mundo exterior de la percepción ordinaria. Se ha podido atribuir a la pintura la función de representarlo y definir una imitación de la naturaleza, pero si esa definición se aplicara a la música, aparecería de inmediato como un disparate. En las raras ocasiones en que, convertida en música imitativa, se ha entregado a la reproducción de ruidos naturales, los resultados obtenidos han sido tan ridículos y superficiales, tan limitados y vanos, que su único efecto ha sido el de devolver a la música la conciencia de la realidad que en sus obras ordinarias y extraordinarias expresa. La música posee como todo arte un elemento «exterior», a saber, las sonoridades que utiliza. Pero, hecho sorprendente, ese elemento exterior que nos afecta desde fuera al igual que cualquier sensación (que se denomina por esta razón «representativa») no se refiere a ningún objeto, su «contenido» no es ninguna realidad perteneciente al mundo o que pueda ser producido por él. La música, dice Kandinsky en una fórmula sorprendente, es «la más inmaterial de las artes». Pero ¿qué puede «representar» entonces?

Es imposible no mencionar aquí la influencia determinante del pensamiento de Schopenhauer sobre la *intelligentsia* europea de finales del siglo XIX y principios del XX, en particular sobre sus creadores más importantes en el ámbito de la literatura, el teatro, la ópera, la música, la pintura y el cine. Sin él, lo que se llama impresionismo es ininteligible. En lo que se refiere a Kandinsky, esta influencia se ejerció doblemente, de forma directa –*El mundo como voluntad y como representación* es, con un retraso de medio siglo, el libro de cabecera del público cultivado de la época– y de forma indirecta, por mediación de Wagner y la ópera, de la música precisamente. Por una parte, Schopenhauer marca una ruptura completa en la filosofía occidental, consagrada desde Descartes a una teoría del conocimiento, es decir, a la explicación de la relación del hombre con el universo objetivo, relación que encuentra su punto culminante en la ciencia y en el materialismo. Por «materialismo», Kandinsky entiende un pensa-

miento que no reconoce como real más que el ser exterior. Contra este pensamiento, Schopenhauer afirmaba que el mundo no es más que una representación segunda, el doble ilusorio, la objetivación de la realidad verdadera del Ser, que es una realidad inobjetivable, interior y oculta, lo que él denomina la Voluntad, y que no es sino un nombre para la vida.

De esta metafísica abrupta que confía a la Voluntad invisible el principio de todo y desvaloriza al mismo tiempo todo lo visible afectado de irrealidad, reducido a una apariencia fantasmagórica, deduce Schopenhauer una teoría de las artes que divide a éstas en dos categorías. La primera, la más numerosa –literatura, poesía, pintura, escultura, arquitectura–, tiene por misión representar el mundo, aunque no, sin embargo, según la diversidad incomprensible de los fenómenos cambiantes y perecederos. Éstos resultan de la refracción a través de los prismas del espacio y el tiempo de las Ideas que les sirven de matrices y de las que son simplemente una reproducción monótona. Ahora bien, las Ideas son la objetivación inmediata de la Voluntad; es su visión, a través de la apariencia sensible, múltiple y evanescente, y más allá de ella, lo que el arte realiza. La experiencia estética nos procura así el conocimiento metafísico mediato (por medio de esas Ideas) de la esencia de las cosas, de la Voluntad de la que todo el universo objetivo es el espectáculo que se hace inteligible en la mirada iniciática del arte, de ese primer grupo de artes ordenadas a lo visible.

La segunda categoría se reduce a la música. Ésta difiere por completo de las demás artes en que no tiene ninguna relación con el mundo, ya se trate del mundo sensible y su flujo heraclíteo o del universo de las Ideas que le sirve de arquetipo eterno. En el mundo sensible y en el mundo inteligible la Voluntad se objetiva dos veces, y lo hace a fin de llegar a la luz, de mostrarse. La objetivación es el devenir visible de lo que originariamente y en sí existe en lo invisible. La literatura, la poesía, la pintura, la escultura, la arquitectura, buscan la esencia de las cosas allí donde ésta se ofrece a la visión, de tal manera que, dándose a ver de este modo, como fenómeno sensible o inteligible, no se da jamás en sí misma, en la subjetividad radical de su Vida invisible. El poder metafísico de este arte supremo que es la música es revelar inmediatamente esa Voluntad nocturna; inmediatamente: es decir, sin la mediación de la objetivación, de la apariencia visible donde la vida sólo se exhibe disimulando lo más propio y más íntimo de su ser. Aquí, Schopenhauer formula una proposición sorprendente, una de esas proposiciones que permiten entender lo que es Dios: «La música podría existir aunque el universo no existiera».

Debemos entonces preguntar: ¿qué es esta Vida que prescinde del mundo? ¿Cómo la revela la música? Para Schopenhauer, la vida es un Deseo al que ningún objeto puede colmar, un deseo sin fin, por consiguiente, abocado a la insatisfacción y la desdicha. La existencia laminada por tal deseo y definida por él es Sufrimiento. Sin duda en el mundo fenoménico se levantan engaños ante el hombre que, uno tras otro, le hacen creer que encontrará, al lado de determinada persona, lanzándose a una cierta empresa, la felicidad a la que aspira. Pero el Deseo no tiene ningún objeto a su medida, y la satisfacción sólo puede ser negativa, simple suspensión provisional del sufrimiento. En cuanto se descubre la inadecuación del objeto, el Deseo se alza de nuevo, y con él la insatisfacción. Suprimir ésta exigiría destruir el fondo de las cosas, la esencia de la vida con todas sus pulsiones, lo cual es imposible. Incluso el suicidio es una afirmación de esa Voluntad desenfrenada.

¿Cómo la música puede revelar inmediatamente, sin referirse a ningún mundo, sin el recurso de ninguna representación, el juego de ese sufrimiento universal? Lo hace con la ayuda de los sonidos, disponiéndolos según una ordenación cuyo objetivo será reproducir la historia de nuestra existencia desdichada aspirando, a través de la larga sucesión de sus desilusiones y sus penas, a un estado que la carencia ya no viene a desgarrar, el apaciguamiento. Tal revelación de nuestro ser sufriente la realiza la melodía. Al alejarse del tono fundamental, suscita nuestra inquietud, comparable a la de un deseo que se despierta, recorre todos los intervalos armónicos que marcan las tribulaciones de una existencia que tiende hacia lo que sin cesar se sustrae a ser aprehendido, para volver finalmente a la tónica y simbolizar, por ese retorno al acorde final, la realización o la simple abolición del deseo. Todo el poder expresivo de la música, su milagrosa aptitud para desvelar el inmenso dominio de nuestros sentimientos con sus múltiples matices, consiste en la manera infinitamente variada, rápida o lenta, fácil o contrariada, en que permite que se produzca ese retorno a la Tierra natal de la ausencia de turbación. «Lo mismo», escribe Schopenhauer, «que pasar inmediatamente de un deseo a la satisfacción de ese deseo, y luego a otro deseo, hace que el hombre esté feliz y contento, de igual modo una música rápida y sin grandes intervalos expresa la alegría. Al contrario, una melodía lenta, entremezclada con disonancias dolorosas y que no vuelve al tono fundamental más que después de varios compases, será triste y recordará la demora o la imposibilidad del placer esperado». Cómo procedimientos exclusivamente musicales tienen el poder de

significar nuestra existencia más íntima es lo que Schopenhauer explicita hasta el menor detalle, señalando por ejemplo que el simple cambio de la tercera mayor a la menor basta para hacer nacer un sentimiento de angustia que el retorno al modo mayor tiene la virtud de disipar, mientras que el paso de una tonalidad a otra es como el arrancamiento de un mundo y se asemeja a la muerte.

Una de las tesis más importantes de Schopenhauer sobre la música se refiere a su generalidad. La música expresa inmediatamente nuestra vida, es decir, nuestros sentimientos. Ahora bien, un sentimiento no es nunca asimilable a un acontecimiento del universo, a un hecho individualizado en el espacio y en el tiempo, destinado a deslizarse hacia el pasado y desaparecer. Es necesario confundir el sentimiento con su causa ocasional en el mundo para perder de vista su verdadera naturaleza, el hecho de que la afectividad no adviene jamás a la experiencia como un contenido de ésta entre otros, un contenido contingente y perecedero, sino que, por el contrario, le pertenece como la condición a priori de su posibilidad, definiendo así el modo originario según el cual se revela y se da a todos nosotros lo que es susceptible de sernos dado. Esta preeminencia de la afectividad en el corazón de la experiencia resulta de que todo lo que puede ser vivido por nosotros no lo es sino bajo la condición de la vida, es decir, de una subjetividad absoluta cuyo experimentarse a sí misma de manera inmediata es precisamente la afectividad como tal.

Schopenhauer piensa el apriorismo de la subjetividad del siguiente modo. El Deseo que constituye el fondo de nuestro ser se ve con gran frecuencia decepcionado por el curso del mundo, muy rara vez satisfecho por él; por tanto, se conjuga necesariamente como sufrimiento, a veces como placer. Sufrimiento y placer son las categorías ineludibles de nuestra aprehensión de las cosas en la medida en que, plegándose a nuestro deseo o contrariándolo, no llegan a nosotros más que a través de esas tonalidades ontológicas fundamentales que son las matrices de nuestra experiencia del ser. Pero, como se ve, poco importa la naturaleza de las cosas, el obstáculo que erigen ante nuestro deseo, las circunstancias en que todo eso adviene: lo que de ello resulta en todos los casos es un mismo sufrimiento. Así, una tristeza semejante responde a múltiples situaciones diferentes; como su denominador común, es la substancia en que todas ellas se resuelven. Es este carácter general de la tonalidad afectiva inherente a una pluralidad de experiencias distintas lo que formula la música; su poder universal de expresión lo debe a que reproduciendo, en el choque

de sus disonancias más o menos superpuestas, el choque de la pena y el placer representa la totalidad de las situaciones que pueden ser vividas por el hombre y que lo son, precisamente, bajo la forma de esas tonalidades afectivas fundamentales que gobiernan nuestra relación con el ser.

A una misma tonalidad, a su modificación progresiva en la tonalidad opuesta, puede, pues, corresponder una diversidad infinita de circunstancias o de «historias» que son sus ejemplificaciones variables. Por eso una misma música, al expresar esta vida afectiva en su generalidad más profunda, puede convenir a múltiples episodios de la existencia individual o colectiva, y, si es la de una ópera, libretos diversos que cuenten dramas diferentes de épocas diferentes pueden proporcionarle encarnaciones equivalentes. «La música de una ópera», escribe Schopenhauer, «atestigua la heterogeneidad de su naturaleza y la superioridad de su esencia por la indiferencia perfecta respecto de toda la parte material de los acontecimientos. Así, expresa siempre de la misma manera [...] la tormenta de las pasiones y lo patético de los sentimientos, sea la materia del drama Agamenón o Aquiles, o la discordia de una familia burguesa. Para ella no existe nada fuera de las pasiones y las emociones de la voluntad y, como Dios, no ve más que los corazones»[36].

¿No basta con extender a la pintura esta indiferencia perfecta de la música «respecto de toda la parte material de los acontecimientos», respecto de todos los hechos naturales tanto como sociales, para encontrarse en presencia de la definición de la pintura abstracta? «Me di cuenta muy claramente», escribe Kandinsky, «de que el arte en general poseía una potencia mucho mayor de lo que inicialmente me había parecido [...], que *la pintura podía desarrollar los mismos poderes que la música*»[37]. No se trata ya, pues, de buscar ninguna correspondencia misteriosa entre el universo de los sonidos y el de los colores, siguiendo en esto una larga tradición que se remonta a la alquimia y que alcanzó en el siglo XIX formulaciones literarias famosas. En tanto tenemos sonidos y colores para contenidos representativos unidos al universo objetivo, designándolo como sus signos o perteneciéndole como partes suyas, para elementos exteriores, ningún camino conduce de los primeros a los segundos, ni rompe el muro que su heterogeneidad –la que escinde para siempre lo sonoro de lo visual– hace levantarse ante nosotros. Pero desde el momento en que esta diferencia es abolida, como la música, «la más inmaterial de las artes», hace con esplendor, y desde el momento en que los sonidos, no siendo ya los de las cosas, se escuchan como los movimientos mismos del alma, como el grito

de dolor que nace del Deseo herido o como la lenta transformación de la necesidad sufriente en su satisfacción, entonces se plantea la posibilidad de atribuir a la pintura el mismo significado y la misma finalidad. La capacidad de expresar inmediatamente la vida, que encuentra en la música su manifestación turbadora y que constituye sin duda la esencia del arte, ¿no será también la de la pintura?

Con una condición: que colores y formas gráficas dejen de identificarse con los objetos del mundo y de pertenecerle, que su esencia no se confunda ya con su apariencia objetiva. ¿En qué consiste esa esencia, cuáles son sus poderes? Kandinsky responde: «Los mismos que los de la música». Son los poderes de la vida, el poder de querer, amar y sufrir; también el mayor de todos: el de crecer. En esta referencia común a la subjetividad patética y a su devenir interno, indiferente al mundo, la pintura y la música son, pues, lo Mismo. Todo el desarrollo de la pintura abstracta, tomando como modelo el de la música, nos ha mostrado de manera precisa cómo formas y colores, desprendiéndose de su inherencia a las cosas, de su aparición exterior, se reinscribían en el *pathos* de la vida: la teoría de la abstracción –de los elementos– ha sido la de esta inscripción. Con la manifestación de ese Mismo hacia el que la música ha guiado a la pintura como su esencia propia, la síntesis de las artes, la posibilidad suprema del Arte monumental se ilumina definitivamente ante nosotros.

Se plantea no obstante una pregunta que muy pronto toma el aspecto de objeción. Expresar la Vida en lugar de representar el mundo: ésa sería, por tanto, la gran revolución a la que ha sido conducida la pintura tras las huellas de la música. Pero ¿qué quiere decir, a fin de cuentas, «expresar», esa palabra que, siguiendo a Kandinsky, por otra parte, hemos empleado con tanta frecuencia? ¿En qué difiere esa expresión de una imitación? Porque se podrían pensar las cosas de modo muy simple: tras haber representado el universo de las cosas, la pintura se dedicaría en adelante, a ejemplo de la música, a simular el único mundo que verdaderamente importa, el mundo invisible del Deseo y de su historia. Un referente cedería su lugar a otro, el Exterior al Interior, pero *la estructura del arte sería en los dos casos la misma: una estructura referencial.* En esta referencia a algo distinto de él –aquí el mundo y allá la vida–, el arte sería una «expresión», la expresión de una realidad ajena, es decir, seguiría siendo un medio. Un medio para decir un contenido sobre el que tan sólo es necesario ponerse de acuerdo. Es así como la música, según la concepción de Schopenhauer, que hemos expuesto ampliamente tanto por su importancia propia

como por su influencia sobre Kandinsky, tiene por misión «reproducir» el curso de nuestros sentimientos. En el cumplimiento de esta tarea aparece como un medio para un contenido anterior a ella; no el contenido trivial del mundo, sino ese contenido esencial y más interesante que somos nosotros, que es nuestra propia vida. El arte, un medio –medios: sonidos, colores, formas, movimientos– al servicio de un contenido diferente de él, exterior a él en este sentido: nuestra vida, nuestra alma.

Nos sorprende aquí una de las abruptas declaraciones con que finaliza la «Conferencia de Colonia»: «No pinto estados de ánimo».

La esencia del arte

Sería, en efecto, un grave error concebir la pintura y el arte en general como medios encargados de enunciar un contenido diferente de ellos mismos. Cuando éste ha pasado a ser la vida, en lugar de los objetos, precede también a su expresión artística, haciéndola finalmente tan inútil como cuando se trataba de volver a copiar un mundo que ya estaba ahí. Es cierto que nuestra vida nos importa e interesa más que ese mundo, aunque no sea más que por esa propiedad extraordinaria que la define: sentirse a sí misma, experimentarse a sí misma; esa *felicidad* de la que las cosas se encuentran tan cruelmente desprovistas. Hasta el punto de que se quedan mudas e insatisfechas bajo la mirada del hombre, esperando de él que les confiera esa presencia que parecen poseer por sí mismas pero que en realidad no tienen sino por la subjetividad, por el experimentarse uno mismo, en donde toda cosa se experimenta y deviene viva.

Ahora bien, si esa vida extraordinaria y munificente, que confiere el ser a todo lo que es y a nosotros mismos, ha desplegado ya su esencia, ha recorrido el ciclo entero de los sentimientos que engendra como los modos de su venida a sí, ¿por qué entonces expresarla, por qué decirla por segunda vez? El arte, reducido a ese decir segundo, parece en efecto bastante superfluo, y lo sería al menos por dos motivos. El primero, que acabamos de mencionar, es que una actividad privada de todo carácter creador e incapaz de aportar al hombre algo que éste no poseyera ya no tendría ninguna razón para imponerse a él, para fascinarle. El segundo es que ese decir, duplicando simplemente una realidad ya existente, no solamente se muestra inútil, sino que realiza una reducción, una falsificación de la realidad original: *en él, ésta no se revela ya como se revela en sí misma.*

¿En qué difiere, pues, la copia del modelo? En que ella no es sino la representación. Si se trata de la vida, semejante representación significa la destrucción de su esencia interior, ignorada en sí por la exterioridad, la exterioridad en donde la representación proyecta todo lo que se representa, todo lo que pone ante sí. Al ser representada, la vida pierde pues lo que es, la inmediación patética donde encuentra su felicidad. Si el arte, si

la pintura en particular se confía al reino de lo visible, no es solamente porque se equivoque de objeto, es porque, al proponerse como tarea expresar ese objeto, no veía otro medio de hacerlo que ponerlo ante nuestra mirada, exhibirlo a esta luz en la que desde Grecia el hombre cree encontrar todo lo que es susceptible de ser encontrado.

Por consiguiente, hay que afirmarlo con toda claridad: *el arte no es una mímesis de la vida como tampoco lo es de la naturaleza.* Mímesis de la primera, revestiría la condición de mímesis de la segunda: dejaría la vida fuera de él, delante de él, como algo opaco e indiferente, como una naturaleza. Si se observa *El juramento de los Horacios*, de David, en el museo del Louvre, se ve, en efecto, que ese famoso cuadro tiene la vida como tema, es una representación de sentimientos, e incluso de grandes sentimientos: el amor a la patria lleva al padre a hacer la ofrenda de sus hijos, a cada uno de éstos a sacrificarse, mientras que, apoyándose unas en otras, las mujeres –su esposa y su hermana– se derrumban bajo el peso del dolor. Se dirá que, si esos sentimientos apenas nos afectan, es en razón de su grandilocuencia y arcaísmo. Esa escena «a la antigua», con la distribución rítmica de personajes dispuestos de perfil sobre una misma línea a la manera de los bajorrelieves, nos lleva demasiado lejos de nuestro mundo habitual para que podamos seguir creyendo en él, se pensará. Pero se podría formular la hipótesis en cierto modo inversa. La ciencia de la composición, la proyección hacia delante de las figuras y la concentración de la acción recortándose sobre el fondo oscuro de tres arcadas dóricas, el irrealismo de los colores fríos relucientes sobre las armaduras, el esplendor del dibujo, todo eso es lo que hace de ese cuadro convencional una obra de arte a pesar de su *pathos*, a pesar de la vida que representa y de la que vale más, en efecto, no preocuparse aquí.

Es inevitable pensar en una de las críticas dirigidas por Kandinsky a la pintura figurativa: el tema de ésta, en lugar de ser parte integrante de la experiencia estética y de contribuir a su aparición, la dificulta y, en última instancia, la impide. Cuando, tomando el lugar del mundo objetivo, la vida se convierte a su vez en el tema de la representación, se reproduce la misma situación. La vida objeto de representación es para el arte un obstáculo tan poderoso como el mundo objetivo. Y por la misma razón: porque, convertida en objeto, contenido de un espectáculo, la vida ya no es vida, sino su contrario, muerte, una cosa semejante a todas las que pueblan el mundo. Es necesario, pues, rendirse a la evidencia: no hay arte más que en la medida en que la vida no se propone en él a título de objeto. Y ésa es, en efecto, la última intuición de Kandinsky: *precisamente*

porque la vida no es nunca un objeto para sí misma, puede y debe formar el contenido único del arte y de la pintura, en la medida en que ese contenido es abstracto, invisible.

¿Cómo, pues, está la vida presente en el arte? La respuesta de la abstracción es: nunca como lo que vemos o creemos ver en un cuadro, sino como lo que sentimos en nosotros cuando esa visión se produce: como las sonoridades y las tonalidades de los colores y las formas cuya composición es el cuadro; la composición, es decir, como hemos demostrado ampliamente, la composición de esas sonoridades y de esas tonalidades, su unidad invisible, que es el *pathos* de la obra, su tema. El tema de una obra no es lo que representa, un dato objetivo, sea la naturaleza o la vida, sean acontecimientos o sentimientos. El tema de una obra es su *pathos*, pero éste pertenece a los colores y a las formas, es el propio *pathos* de colores y formas. Es producido por ellos, por la pintura misma; entendámoslo bien, por las formas y los colores en su subjetividad inmediata, no por algún significado exterior a ellos (objetivo, emocional, estético, por ejemplo una «forma hermosa») que se uniría a ellos para darnos un sentido, una referencia, una intención que no tienen y no necesitan para nada. El tema no precede a la obra, tampoco es un resultado de ella, no se separa nunca de ella ni de su pictoricidad pura, se confunde con ésta, es su contenido real e invisible, su contenido abstracto. Que, según la tesis extrema de Kandinsky, la forma sea abstracta, que además constituya el contenido abstracto, es, pues, la última implicación. No es que la pintura se reabsorba en la forma –grafismos y colores–, sino que ésta, al contrario, desaparece en la vida; pues no es posible ninguna sensación de la forma, del color, que no se afecte y se impresione a sí misma, que no sea de la vida.

El arte, hay que acostumbrarse a este pensamiento, no representa nada: ni mundo, ni fuerza, ni afecto, ni vida. Es posible que una «representación pictórica», como tan impropiamente se dice, represente la fuerza: una anatomía poderosa de músculos prominentes. Es posible también que tal representación incite a la risa. Y es que la fuerza de la representación no tiene ninguna relación con la fuerza representada. La representación de una fuerza colosal puede ser de una debilidad extrema y la representación de la debilidad tener una fuerza enorme. La fuerza o la debilidad de la que se puede tratar en pintura es sólo la de las formas y los colores en tanto que tales –independientemente de lo que representen o no representen–, se deriva únicamente de su combinación, de la composición de sus tonalidades y de la capacidad de ésta y de las tonalidades mismas para producir una fuerza.

Pero nuestra pregunta se repite. Si el contenido del arte es la vida, ¿para qué aquél, puesto que ésta existe de todos modos, sin él y antes que él? Pero no está el arte por un lado y la vida por otro *si ésta proporciona a aquél su única realidad concebible y su único contenido.* El arte es, en verdad, un modo de la vida y, por esta razón, en definitiva, un modo de vida. Hay, pues, que preguntar más bien: ¿cómo está presente la vida en el arte de un modo diferente a como lo está en la existencia ordinaria? La respuesta, que justifica el arte o, más bien, que lo designa como una de las actividades más elevadas del ser humano, es ésta: la vida está presente en el arte según su esencia propia.

¿Cuál es la esencia de la vida? No solamente la experiencia de sí, sino, como su consecuencia inmediata, el crecimiento de sí. Experimentarse a sí mismo, al modo de la vida, es llegar a sí mismo, entrar en posesión del propio ser, crecer en uno mismo, ser afectado por un «plus» que es el «plus de sí mismo». Y este «plus» no es objeto de una mirada, de una evolución cuantitativa: como incremento de sí y como experiencia del ser propio, es una manera de gozar de sí, es el goce. Por eso la vida es un movimiento: el movimiento eterno que implica el paso del Sufrimiento a la Alegría –en la medida en que la experiencia que la vida hace de sí es un Sufrir primitivo–, ese sentimiento de sí que la entrega a sí misma, en el gozo y en la embriaguez de sí.

¿Qué es, pues, el arte sino la realización de este movimiento eterno? Pues la vida no *es* –no es un estado: «no pinto estados de ánimo»–, sino que deviene según el proceso de su incansable llegada a sí, y por eso es necesario el arte. El arte es el devenir de la vida, el modo en que ese devenir se realiza. Así, todo ojo, por estar vivo y porque en su fondo está la voluntad de la vida de crecer, quiere ver más, toda fuerza desea más fuerza. En la pintura se satisface ese doble deseo. La pintura hace ver no lo que nunca se habría visto antes, la superficie de la luna tal como se la descubre en los semanarios ilustrados para uso de adultos vueltos a la infancia, sino que hace ver en tanto que devuelve la visión a sí misma, aumentando su capacidad de ver en la intensificación de su *pathos* y por él. Pues es en la experiencia de su poder y en su embriaguez cuando la visión se apodera de sí y puede ver. Al mismo tiempo que a la visión, es, pues, a la fuerza a lo que el *pathos* de la pintura da licencia para realizarse y revelarse. Son, entonces, los grandes temas de la abstracción los que nos interrogan por última vez.

La teoría de los elementos ha interpretado constantemente la realidad de éstos –su realidad invisible, el contenido abstracto de la pintura– como una

fuerza y al mismo tiempo como una «tonalidad». Constantemente también esas dos determinaciones, la determinación dinámica y la determinación patética, iban juntas o pasaban de una a otra, hasta el punto de parecer intercambiables o equivalentes. El ser real de una línea es la fuerza que la crea, que desplaza el punto por el que es engendrada. En tanto la fuerza es única, confiere a la línea su lirismo. Pero el conflicto de dos fuerzas da al trazado resultante un carácter dramático. En cuanto a los colores, tres textos próximos a *Mirada retrospectiva* señalaban con una especie de estupor «toda su fuerza», que constituye «la fuerza de la paleta», mientras que la contemplación maravillada de Rembrandt en el Ermitage descubre «las fuerzas sobrehumanas que el color contenía y muy particularmente el aumento de potencia derivado del acercamiento de los colores»[38]. Pero es por su *pathos*, como hemos visto, como se definen y se establece el repertorio de los colores fundamentales. ¿Cómo es el pathos de esos colores y el de las formas gráficas que fundamenta la composición? ¿Cómo comprender ese par primordial *Fuerza/Afecto*, cómo se distribuyen esos términos en su relación recíproca al mismo tiempo que definen la esencia verdadera, abstracta, de la pictoricidad?

En la breve presentación que hemos propuesto de su teoría de la música, hemos visto que Schopenhauer hace depender las tonalidades afectivas de un conato previo, del Deseo que atraviesa la existencia corporal nouménica del hombre. Según ese Deseo sea o no satisfecho se sigue... la satisfacción o la insatisfacción, la dicotomía de la afectividad que la psicología constata por todas partes sin explicarla en ninguna. Pero el afecto no puede depender del deseo en tanto que efecto si el deseo es él mismo íntegramente afectivo, si en su carne es ya Sufrimiento. Lo es, y puesto que el deseo no es aquí sino otro nombre de la Fuerza, toda fuerza es afectiva no en razón de las vicisitudes de su historia, de sus éxitos o de sus fracasos, sino en la medida en que se experimenta en el abrazo por el que se incrementa con su propia potencia. Este abrazo patético es la fuerza fundamental, es la fuerza previa inherente en toda fuerza y en toda potencia, la hiperpotencia en virtud de la cual la fuerza se apodera de sí a fin de ser lo que es y hacer lo que hace. Y cuanto mayor sea la violencia del abrazo en el que el ser se reúne en sí mismo y se da inicialmente a sí en la carne de su sufrimiento, mayor también será su fuerza, la fuerza que habita todo lo que es. Lejos de ser la consecuencia de la Fuerza y de su despliegue, la afectividad es su presupuesto. Es este *pathos*, que fundamenta toda fuerza, lo que «expresa» la pintura: lo que está presente en todo color y en toda

forma y a lo que color y forma, por su despliegue, llevan al paroxismo. Es entonces, en efecto, cuando el arte aparece como la realización de la esencia de la vida. Es en esto en lo que difiere de la existencia ordinaria en la que la fuerza patética de la vida, al quedar inutilizada, se transforma en angustia, determinando los comportamientos monstruosos de la huida y la destrucción de sí de los que está muriendo nuestro mundo.

Numerosas veces Kandinsky presentó la Necesidad Interior como el principio de la pintura abstracta. Por eso conviene entender la determinación radical de la forma de este arte –colores y formas gráficas– por su contenido, por la vida. *De lo espiritual en el arte* presenta esta determinación bajo un triple aspecto: es, primero, la determinación de la obra por lo que es propio de la personalidad de cada artista; en segundo lugar por lo que es propio de la época, de su estilo, de sus postulados estéticos; en tercer lugar por lo que es propio del arte: «Elemento de arte puro y eterno que se encuentra en todos los seres humanos, en todos los pueblos y en todos los tiempos, que aparece en la obra de todos los artistas, de todas las naciones y de todas las épocas, y que no obedece, en tanto que elemento esencial del arte, a ninguna ley del espacio ni del tiempo»[39].

El poder determinante es, pues, según esta tercera «necesidad mística», la vida en su esencia eterna. Pero como la forma de la obra es ella misma abstracta e idéntica a fin de cuentas a su contenido, la determinación no es ya la de la forma por el contenido; la determinación concierne a éste, es la determinación de la vida por su propia esencia interior, es la Necesidad Interior de la Vida misma. Acabamos de decir en qué consiste esta necesidad: es la constricción de actuar de la Fuerza entregada a sí misma por su propio *pathos*; es la pasividad radical de la vida respecto de sí misma y, en esta imposibilidad de no ser ella misma, de separarse de sí, de ponerse a distancia, de escapar de sí, la obligación que se le impone de ser lo que es hasta el final y para siempre, de agotar todas sus posibilidades y vivir. El arte es la respuesta aportada por la vida a las exigencias que se derivan de su misma naturaleza, a sus propias prescripciones, a su Necesidad Interior.

En este sentido, el arte es un hecho cultural. La cultura es el proceso por el que la vida realiza su esencia eterna, crecer, en su venida incansable a sí misma, llevar a su culminación cada uno de los poderes que la constituyen. Son los poderes de la sensibilidad los que el arte asume. En todas partes, en las grandes obras que nos interpelan a través del tiempo, vemos esos poderes de la sensibilidad llevados al máximo grado de su intensidad y de su fuerza. Con ésta, es la emoción estética igualmente –el *pathos* de

la fuerza– la que alcanza su culminación. Ninguna obra provoca esa emoción hasta el punto en que lo hace la de Kandinsky, pues, merced a su conocimiento de las virtualidades dinámicas y patéticas de cada complejo formal y pictórico y de las relaciones multiplicadas entre sí, es capaz de poner en acción en nosotros las virtualidades más profundas de la vida.

Ese estremecimiento general, esa movilización de todo nuestro ser, es la imaginación según el sentido insólito que le hemos reconocido. La invención de las formas y su renovación indefinida, su soberbia independencia, su capacidad para crear mundos nuevos (véase la asombrosa serie de los *Kleine Welter*), una galería inédita de «personajes geométricos» convertidos en protagonistas de una comedia al margen de la escala humana, el descubrimiento de los colores también (Nina cuenta que, en París, su marido fabricaba para cada cuadro colores especiales que tiraba una vez terminada la obra), su extraordinario refinamiento –«los colores de bazar oriental» o la paleta «excéntrica y rusa», según expresión de los ilustrados críticos de la época–, la irrupción asimismo de nuevos espacios sometidos a otras leyes que las del espacio –a las del Deseo y la ebriedad creadora–, todas esas explosiones cósmicas que se producen en el éxtasis de lo visible, o, más bien, que lo producen, están minuciosamente pautadas por esa imaginación real cuyo funcionamiento sólo es inteligible en su lugar propio. Antes de ser el sueño luminoso de mundos todavía no nacidos y su surgimiento deslumbrante, la imaginación es el propio historial de la subjetividad, la expansión de su *pathos*, el movimiento por el que cada sonoridad despierta en sí misma a otra, y luego a otra. Así van surgiendo sucesivamente, para cumplir el proceso de su cultura, todas las potencialidades escondidas en el alma humana, el tesoro de sus ideas innatas, el infinito de su capacidad de sentir y acceder a la felicidad.

Pero ese proceso es el de todas las artes, y en primer lugar de la pintura, de todos los tiempos y todos los lugares: es la esencia eterna de la vida, su Necesidad Interior. Por eso se reconoce más fácilmente en ella cuando ya no está velado por las características de la personalidad del artista o de la época. Por eso comprendemos mejor las obras de un pasado lejano –incluso de un pasado totalmente ignorado en el que la potencia que las creó se muestra al desnudo– que aquellas cuya proximidad está sobrecargada por consideraciones tomadas de las ciencias humanas y su proliferante desarrollo. Pero esa potencia pura es la abstracción. También por eso la pintura abstracta nos desvela la esencia de toda pintura.

Toda pintura es abstracta

Entre las declaraciones lapidarias con que termina la «Conferencia de Colonia» se revela también: «No quiero cambiar, ni combatir, ni echar abajo un solo punto en la armonía de las obras maestras que nos ha legado el pasado». «No quiero mostrar la vía al futuro.» Mediante estas palabras, Kandinsky sitúa fuera de la historia su reflexión teórica y el objeto de ésta: el principio del que procede todo arte y toda pintura y que sabemos que es la esencia eterna de la vida. Precisamente por su carácter eterno esa esencia es indiferente a la historia (aunque la fundamente a cada instante), y las obras que proceden de ella transcienden también las categorías históricas y los hábitos mentales con los que se las suele enfocar.

Hoy estamos mal situados para comprender la pintura. La comprendemos mal porque la aprehendemos a partir del momento de la historia en que nos encontramos en lugar de hacerlo desde su esencia eterna. Ahora bien, resulta que, por una parte, este momento histórico valora la historia como modo de acceso a las obras de arte y a su sentido verdadero, y, por otra, sitúa ante nuestros ojos una secuencia muy particular del desarrollo de la pintura. Esta secuencia –esquemáticamente el final del siglo XIX y el comienzo del XX–, caracterizada por el realismo, nos da una idea muy falsa de los medios y los objetivos del arte. Bajo sus formas aparentemente diferentes, le asigna en realidad una referencia única: la realidad exterior. Pero el arte, como veremos a poco que reflexionemos sobre él y si se exceptúa el auge griego, no se ha ocupado sino muy raramente de ésta. El mundo no devino la finalidad de una actividad que deja de ser creadora para caer en la representación y la imitación más que cuando se perdió lo que constituía su tema inicial y su interés verdadero. El tema inicial del arte, su interés verdadero: la vida. En sus comienzos, todo arte es sagrado, su única preocupación es lo sobrenatural. Esto quiere decir justamente que se preocupa de la vida, no de lo visible, sino de lo invisible. ¿Por qué es sagrada la vida? Porque la vivimos en nosotros como lo que no hemos proyectado ni querido, como lo que nos atraviesa sin que seamos su causa; a nosotros, que no somos ni hacemos nada más que ser impulsados por ella.

Esta pasividad en nosotros de la vida respecto de sí es nuestra subjetividad patética; el contenido invisible, abstracto, del arte eterno, de la pintura.

Cómo esta esencia sagrada de la vida –que constituye el contenido de todo arte verdadero y explica la conexión, presente en todas partes en el origen, entre el arte y la religión– se ha alejado de nosotros, y por qué, es lo que nos es posible percibir hoy. Cuando, en la época de Galileo y de Descartes, la naciente ciencia moderna quiso llegar a un conocimiento riguroso del mundo material, creyó necesario dejar de lado las cualidades sensibles de este mundo para no retener de él más que sus formas ideales, responsables del conocimiento geométrico y matemático, es decir, precisamente «riguroso», «objetivo» y «científico»[40]. En lo que se refiere a nuestro propósito, el proyecto de Galileo, si se le da otro sentido que el estrictamente metodológico, implica nada menos que la supresión de la pintura, cuyos elementos son todos cualidades sensibles. Al mismo tiempo que éstas, es la vida –donde formas y colores encuentran su existencia original en tanto que sensaciones– la que es eliminada. Al contrario, con el proyecto objetivista las cualidades sensibles, y por consiguiente los elementos de la pintura, no funcionan más que como indicios de los objetos, que pretenden ofrecer una definición exhaustiva de la realidad. Ésta ha devenido la realidad exterior. La figuración, la utilización de formas coloreadas para representar el mundo en sí de las cosas, no traduce ni el estado inicial ni la esencia de la pintura, es una ideología reciente que traspone al dominio del arte los presupuestos del cientificismo.

Vemos así cómo, en Kandinsky, la crítica del «realismo» y de sus retoños impresionistas, cubistas y demás, va a la par con una verdadera desconfianza respecto de la ciencia, y ello a pesar de su admiración por la renovación especulativa de la física, y de su interés también por algunos de sus resultados desde el punto de vista estético. El sentimiento que tenía de la globalidad de este mundo «materialista», y de la necesidad de sustituirlo por otro en el que la vida tuviera de nuevo todos sus derechos, es el presentimiento genial en el que nos debemos inspirar hoy si queremos lanzar una mirada lúcida sobre lo que nos rodea y reconocer ahí, desde el punto de vista estético, cierto número de paradojas. Por ejemplo, la concepción de la figuración como norma de toda pintura mientras que la abstracción en el sentido kandinskiano aparece como una extravagancia incomprensible. Pues es el presupuesto inverso el que en todos los tiempos ha constituido la «norma», el presupuesto de lo invisible como principio del arte y la cultura.

Pero, en fin, se dirá, ¿no ha estado comandado todo el desarrollo de la pintura occidental por un deseo de exhibición? ¿De qué se trata para la pintura sino de hacer ver y, así, de hacer ver en un mundo? Desde el cristianismo, es cierto, el *telos* griego de la figuración ha sufrido una mutación importante: lo que se representa no es ya propiamente el mundo, es, explícita, deliberada, incansablemente, la vida, la vida invisible. Y, por consiguiente, sus tonalidades: la fuerza, la alegría, el amor, el perdón, la purificación, el don; la afirmación de la vida por ella misma y contra la muerte: la fe, la certeza, la confianza en sí mismo. Y sus «contrarios», que existen en forma de afectos: el miedo, la duda, la envidia, el tedio, el orgullo, la crueldad, el desamparo, la lujuria, la gula, el sufrimiento. Ciertamente, no percibimos ninguno de esos sentimientos directamente y en sí mismo porque, igual que la vida que lo habita y hace de él lo que es, un sentimiento es invisible. Pero vemos aquí un descendimiento, unas lamentaciones sobre el cuerpo de Cristo, allí un bautismo, un lavatorio de pies, una Cena. Vemos, a uno y otro lado de una Madona en adoración ante el Niño, dos santos arrodillados semejantes a pirámides o a columnas, y su fuerza que de repente nos invade nos hace temblar con alegría inmemorial. Vemos las siete obras de misericordia, Anunciaciones, Visitaciones, Tentaciones, Martirios, Resurrecciones. Vemos una tras otra todas las escenas del Antiguo y el Nuevo Testamento. (De manera que quien ignorara totalmente la Biblia, un niño de nuestras escuelas, por ejemplo, no comprendería nada de la casi totalidad de las obras maestras de la pintura occidental si por ventura se le pusieran delante, encontrándose así privado, por su misma educación, de una parte inmensa de una cultura que es precisamente la suya.)

Pero, se dirá entonces, ¿cómo esta pintura espiritual nos da esa vida, sea la nuestra, la de Dios, o una y otra a la vez? ¿No está precisamente representada, puesta ante nosotros a la manera de un tema, de esos temas particulares que son la alegría del nacimiento, la tristeza de la muerte, la dicha de la ofrenda? ¡Como la grandeza romana del padre de los Horacios o el valor de sus hijos! Como esos «estados de ánimo», que Kandinsky desterró explícitamente de su arte, que no deben seguir ningún patrón ajeno, se trate del mundo exterior o de la realidad psíquica, esa objetivación desdichada de lo que somos, esa sombra de la vida de la que ha huido la vida.

La gran pintura, la del Renacimiento o el pre-Renacimiento, evita ponernos nunca ante «representaciones» de ese tipo. Es cierto que nos las

vemos con un nacimiento de la Virgen, una huida a Egipto, una conversión de san Pablo, un matrimonio místico de santa Catalina, con alguna conversación sagrada donde, en un silencio que ha reemplazado toda palabra, con la mirada perdida en la lejanía, los santos «conversan» de algo de lo que no tenemos ni idea y que tal vez no sea otra cosa, en ese formidable silencio petrificado, que el fluir a través de ellos de la fuerza que les da el ser. El hecho de que se designe cada una de sus escenas indefinidamente reproducidas por lo que representan no desvía más que un instante al observador atento. ¿Es posible, en efecto, definir o explicar cualquiera de esos cuadros a partir de un modelo del mundo?

Si se trata de una resurrección de Cristo, nadie, quede claro, asistió nunca a ese espectáculo. En la famosa composición de Dirk Bouts de la Antigua Pinacoteca de Múnich, o en su recuperación por Pleydenwurf en el inmenso tríptico del mismo museo, el ángel colocado a los lados de la silueta triunfante del Resucitado para dar testimonio de él tampoco pertenece a la realidad de este mundo, no descubre la escena como lo hacemos hoy, en la inmensa sala desierta de turistas. La misma observación valdría para todas las obras que constituyen el contenido de esta temática sagrada. ¿Quién ha visto jamás al ángel retener la mano de Abraham que sujeta el cuchillo, a Jonás salir de la ballena, a Moisés y su séquito atravesar sobre tierra firme el mar Rojo que se cierra sobre el faraón y todo su ejército para engullirlos, a José y a Ana en la Puerta Dorada, la Asunción de la Virgen, las lenguas de fuego del Espíritu Santo?

Y es que todas esas producciones, se observará, son imaginarias. Es cierto. Hasta dónde llega la imaginación, de qué modo ésta desplaza de entrada esta pintura supuestamente figurativa al dominio de la abstracción más pura, eso es lo que ahora nos es fácil comprender. Cuando un artista decidió representar una Adoración de los Magos o cuando recibió la orden de hacerlo por parte de algún príncipe o prelado, los problemas de composición que inmediatamente se le plantearon eran todos problemas abstractos, en el sentido de Kandinsky. Suponiendo que la naturaleza del soporte esté determinada por el lugar y el tiempo (roble en Flandes, nogal en Francia, pino en Italia), la elección del formato viene dictada –lo hemos demostrado a propósito de Durero y Miguel Ángel– por la estructura dinámica y patética del P. O. del que todo gran artista tiene la intuición. Son, pues, las determinaciones invisibles de la subjetividad las que funcionan de entrada como principios rectores de la construcción de la obra.

Es posible que el formato, el emplazamiento y la disposición general del cuadro le sean también impuestos al artista. Ése es incluso el caso más frecuente en las épocas de los grandes retablos porque éstos, inicialmente conjuntos esculpidos, tenían una estructura definida por la tradición, o también porque el retablo debía ser colocado en un lugar preciso de la iglesia, había que plegarse a las exigencias de la arquitectura, etc. Si nos referimos a la obra pintada más hermosa de todos los tiempos –el famoso retablo de Issenheim del museo de Colmar–, sabemos que Grünewald no lo hizo surgir de la nada: se encontraba en presencia de un retablo esculpido, acabado diez años antes, cuya concepción general era la del gótico tardío (que incluía especialmente obras del escultor estrasburgués Niclas Hagnower). Es esta arquitectura constrictiva la que tuvo que tomar como base de su trabajo, integrándola en él para lograr una obra tan perfecta, tan homogénea, tan brillante que apenas se puede creer actualmente que sea el fruto de dos épocas y de dos espíritus distintos. Precisamente Grünewald supo utilizar las potentes tonalidades de la clase de P. O. que se le proponía –lo fantástico del gótico flamígero– para poner de acuerdo con él el *pathos* desenfrenado de sus propias concepciones místicas. La composición que tenemos ante los ojos, la unidad subjetiva de ese doble expresionismo, es absolutamente conforme a los principios y las leyes de la composición kandinskiana y podría pasar por uno de sus ejemplos más elaborados y logrados.

Pero no es necesario colocarse en estas cumbres para ver en acción los principios y las leyes de la abstracción. Toda la gran pintura clásica es, decíamos, su ilustración. Volvamos a nuestra Adoración de los Magos, uno de los temas más corrientes de la iconografía cristiana. Es una representación, la de un acontecimiento particular (que, por otra parte, tampoco nadie vio jamás). Gaspar, Melchor y Baltasar vienen de sus países remotos a ofrecer regalos al Niño, alrededor del cual la Madre y José están en oración. Nos podríamos preguntar cómo esta escena, siempre la misma, ha podido dar lugar a tantas creaciones diversas, tan originales, tan sorprendentes. Y plantear igualmente la pregunta a propósito de todas las obras maestras que no son, en efecto, más que la repetición de un número muy limitado de *topoi* religiosos. Y es que, a pesar de la apariencia, todas esas pinturas escapan a la esfera de la figuración. Pues no se trata en primer lugar, para el pintor, de reproducir el gesto nunca visto de Gaspar tendiendo el precioso vaso con actitud deferente; hay que inventarla, imaginar el ángulo en el que se presenta el personaje, la curva del hombro, del brazo,

la inclinación del rostro, en suma, *elegir las formas* que serán las formas fundamentales de la composición. Y esas formas que no vienen impuestas por nada, que ningún arquetipo prescribe (si existe uno, es precisamente un arquetipo pictórico, que obedece a los imperativos que describimos), no tienen otra motivación que su sonoridad, su resonancia interior.

Pero esos reyes, esos supuestos personajes que no están en ninguna memoria de hombre, esas formas curvadas, esas fuerzas que se inclinan y cuya realidad total es el *pathos* de su inclinación, la adoración, visten también ropas. Son vestimentas extraordinarias, de telas suntuosas, brocados, jubones de tonos brillantes. Esos tonos, esos colores insólitos, refinados, deslumbrantes, ¿quién los ha visto alguna vez a su alrededor en lo que se denomina la realidad exterior? No proceden de ella como tampoco las formas, cuyo pretexto son las siluetas que se vuelven de Gaspar, Melchor y Baltasar. No son colores reales, pertenecientes a objetos reales, inscritos en su contorno según relaciones objetivas y referenciables. Son colores escogidos también por sí mismos, sin ninguna relación con las vestiduras –que podrían recibir otros– ni con la forma de una túnica real, sino solamente con la forma extravagante de esa vestidura extravagante, forma que se ha elegido en razón de su valor propio, como el color con el que se la ha cubierto. El uno y la otra, el color extraordinario y la forma nunca vista, fueron inventados por su sonoridad, por su conveniencia para el *pathos* que iba a resultar de su combinación subjetiva. Hay que admitirlo: todas esas pinturas son pinturas abstractas.

Consideremos ahora la parte derecha de la cara interior del retablo de Issenheim: la Resurrección. La idea de que se trata de la figuración de cualquier realidad exterior es tan absurda que no necesita discusión. ¿Quién, hay que volver a preguntar, habría podido ver tal espectáculo? Nosotros, se dirá, que estamos en el museo de Unterlinden apostados ante la tabla. Pero ¿cuál es la naturaleza de esa visión y qué es lo que en verdad ve? Los objetos del mundo real se definen en el plano de la sensibilidad por sus colores y sus formas sensibles. Este largo rectángulo verde es una pradera, esa serpiente que reluce y zigzaguea en medio de ella es un río, esa superficie blancuzca, atravesada por aberturas regulares, es la fachada de una casa. Si se observa el retablo, el sudario de Cristo que sube con él contrariamente a todas las leyes de la gravedad no es en cualquier caso nada definible por su color, que se transforma mágicamente ante nuestros ojos, deslizándose, por encima de la tumba, de un blanco azulado, cuyos degradados obedecen todavía a las relaciones que definen el

tono local, a un violeta cada vez más intenso a medida que se eleva en volutas aéreas, al rojo fuego cuando envuelve a la persona de Cristo y, finalmente, a una especie de amarillo que parece abolirse bajo su propio exceso cuando, cayendo sobre los hombros y el torso del cuerpo glorioso, se confunde con él y no es ya sino pura luz.

Blanco era, según Kandinsky, el color de antes de las cosas, el lugar de lo posible, donde todo puede nacer, donde todo nacerá. El azul marca una distancia, la curva del sudario que se ahueca ante nosotros, se aleja un poco antes de levantarse de nuevo bruscamente, atrapado por encima de nosotros por la aspiración del Cuerpo victorioso. Rojo, rojo brillante es ese cuerpo. Rojo es el color de la Vida, testimonio, decía Kandinsky, de «una inmensa e irresistible potencia», de «una madurez masculina girada sobre todo hacia sí y para la que no cuenta el exterior». Esta autoafirmación de la vida en la embriaguez y la certidumbre de su fuerza es, pues, ese rojo que se lanza como una llama, es lo que vemos en la tabla de la Resurrección.

Preguntábamos: ¿qué significa ver y qué es exactamente lo que se ve? Podríamos añadir: ¿cómo se puede ver la vida, la vida, que es lo invisible? Ver quiere decir, según los principios de la abstracción, experimentar el *pathos* del color que se ve, ser la realidad de ese *pathos*, ser la Vida. El retablo de Issenheim no representa la vida, nos la da a sentir en nosotros, allí donde ella está latente desde siempre, mientras arde, arde en sí mismo y en nosotros, el Rojo de la Resurrección. Pero ese Rojo se ilumina y se vuelve amarillo cuando, desgarrándose, el sudario deja surgir el cuerpo desnudo del Resucitado. «El Rojo claro caliente (Saturno) tiene una cierta analogía con el amarillo medio (en tanto que pigmento, contiene una dosis apreciable de amarillo). Fuerza, fogosidad, energía, decisión, alegría, triunfo, todo eso es lo que evoca. Suena como una fanfarria en la que domina el sonido fuerte, obstinado, inoportuno de la trompeta.»[41]

Alrededor de la explosión radiante, lo que queda del mundo, algunos objetos. Los soldados proyectados por la onda expansiva, los peñascos barridos por ella –como la piedra del sepulcro que se rompe para abrir paso al Salvador– han perdido todo color identificable, no son más que el reflejo de ese Rojo brillante de la Vida, pedazos dispersos arrastrados por su torbellino.

¿Hay que hablar también de las formas? La formidable vertical que atraviesa la composición de abajo arriba reduce el Plano Original a dos regiones. Cuatro bandas horizontales –el montón confuso de dos solda-

dos derribados y piedras en el primer plano, el extraordinario recorte del tercer guerrero que ha saltado por el aire, casco por delante, arrancado como una brizna de paja a la gravitación, el rectángulo masivo de la roca más alta semejante a una transversal de Rothko, los brazos abiertos y solemnes de Cristo, por último, inscritos en el círculo de la eternidad– no sirven más que para exaltar el surgimiento irresistible, la irrupción triunfal de la Vida.

El arte y el cosmos

La pintura figurativa, se preguntará, aquella que toma sus modelos formales de los objetos del mundo, ¿no era pintura? ¿En ningún sentido? Que a partir del siglo XVIII, después de la desaparición del sentimiento religioso, apenas haya propuesto más que obras menores y en algún modo de segundo plano, que la atenuación general de la potencia creadora en el dominio de la pintura sea la consecuencia exacta e inmediata de un hundimiento de la vida, de la pérdida de certeza que tenía de su invencibilidad, eso es sin duda lo que determina el movimiento estético de los tres últimos siglos, lo que ha conducido a la pintura, privada de fuerza interior, a volverse hacia las cosas, a buscar a su lado el apoyo que ya no encontraba en sus creencias, en la creencia de la vida en sí misma. Pero, después de todo, ese movimiento prosigue, apoyado por la ideología positivista que no reconocía más realidad que la que se encuentra en el extremo de los microscopios y en el fondo de las probetas, y que el arte tiene el derecho de formular a su modo. ¿Pero cuál puede ser, desde la perspectiva de la abstracción, el fundamento de tal arte, por modesto o mediocre que sea?

Según Kandinsky, todo ser, todo objeto por consiguiente, tiene su resonancia interior, las cosas más triviales del entorno cotidiano tanto como los grafismos más elaborados con sus combinaciones complejas. Un texto admirable de *Mirada retrospectiva* nos lo dice: «Toda cosa "muerta" se estremecía. No sólo las estrellas, la luna, los bosques, las flores de que hablan los poetas, sino también una colilla en un cenicero, el botón blanco de un pantalón, paciente, que nos lanza una mirada desde un charco de agua en la calle, un pequeño trozo de tela dócil que una hormiga aprieta en sus mandíbulas y saca a través de las hierbas altas hacia objetivos inciertos e importantes, una hoja de calendario hacia la que se tiende la mano que la arranca con fuerza de la cálida comunidad de hojas que permanecen en el bloque: todo eso me mostraba su rostro, su ser interior, el alma secreta que calla con más frecuencia de la que habla»[42].

Es precisamente al extender esta resonancia interior que habita todo objeto particular a elementos puros como el punto o la línea, por una

parte, o a los colores libres de todo significado exterior a su sensorialidad pura, por otra, como Kandinsky llegó al descubrimiento de la abstracción: el descubrimiento de la vida invisible que se extiende por todas partes bajo la envoltura de las cosas y las sostiene en el ser. Sólo si el objeto más ordinario posee también tal resonancia, se integra en una pintura que se basa en las sonoridades de los elementos que pone en juego. Vemos así cómo Kandinsky, en muchos textos, y especialmente en los de finales de 1910, cita como factor de la composición estética, junto a los elementos pictóricos que son las formas sensibles y los colores reducidos a su contenido abstracto, el objeto precisamente, en la medida en que está dotado también de contenido y es susceptible por lo tanto de entrar en relación interior con otros elementos. De ahí la declaración categórica: «*Carece de importancia que el artista recurra a una forma real o abstracta, pues son interiormente equivalentes*»[43].

Ciertamente, debemos recordar aquí una distinción. A los objetos ordinarios, definidos por su polo ideal de identidad objetiva –*una* mesa, *una* puerta, *una* casa, etc.–, objetos cuya sonoridad interior es débil, velada por la generalización anónima del significado utilitario, se opone el Objeto arrancado a ésta, vuelto a sí mismo y capaz, al ser colocado fuera del mundo, de dejar oír de nuevo su sonoridad pura. La primera categoría de objetos da lugar a ese realismo chato que dirige la pintura del siglo XIX en un sentido tal que incluso los esfuerzos que se hicieron para tratar de escapar de él quedaron presos en el marco inicial de ese utilitarismo abrumador. El objeto devuelto a su sonoridad pura es el Objeto del «Gran Realismo» cuyo fundamento estético es exactamente el mismo que el de la «Gran Abstracción», como Kandinsky puso de manifiesto. Pero, en definitiva, se trate de un objeto vulgar o de plantas gigantes, pájaros fabulosos o fieras vagando por los bosques maravillosos del Aduanero, todas esas cosas figuradas pertenecen en principio a un mundo. Que tengan una sonoridad que las inserta en el dominio de la abstracción y la pictoricidad pura quiere decir, a fin de cuentas, que *la estructura del arte y la del universo son idénticas*: una sola realidad exterior que, no obstante, sólo deviene real en tanto se experimenta interiormente en el *pathos* de su subjetividad invisible: ¿en la medida en que ella misma es la Vida?

Pero subsiste una duda. ¿No se ha definido la teoría de la abstracción en la pintura contra la figuración objetiva y, en consecuencia, contra la naturaleza? Ésta no podía proporcionar al arte su contenido, ni siquiera su forma. Toda la substancia de la obra pintada procedía de la vida y sola-

mente de ella. Pero esta procedencia no debe ser malinterpretada: no significa en absoluto la transferencia de lo Invisible primitivo a un Afuera en el que se ofrecería a la visión, sino, al contrario, su mantenimiento en el lugar que le es propio, en la subjetividad inobjetivable e irrepresentable que debe ser simplemente orientada hacia experiencias más vivas, más intensas. ¿Para qué este intento extraordinario y paradójico de arrancar la mirada de su morada de luz, del mundo dichoso de la apariencia, si éste tiene ya en su seno el arcano que un arte esotérico pretende ser el único en revelarnos?

Una misma incertidumbre se manifiesta, al parecer, en los textos de Kandinsky. Es contra la naturaleza como la música ha sido pensada y reconocida en lo que tiene de propio. Pero precisamente la música debe servir de modelo y guía a la pintura; su especificidad es la del arte en general y le asigna como único contenido el contenido real y abstracto de la vida. Si se reflexiona una vez más en los medios de la pintura, se verá que es justamente el estar apartados del universo, del contexto objetivo de un paisaje, por ejemplo, lo que da a colores y grafismos su potencia embrujadora. Y esta potencia es precisamente su subjetividad. Es, en el fondo, lo que hemos observado también a lo largo del análisis de la gran pintura clásica, cuyas composiciones no siguen nunca el orden natural, sino que obedecen a las conminaciones de las sonoridades inherentes a sus elementos.

Se comprende entonces que Kandinsky pudiera escribir en *Mirada retrospectiva* que «los objetivos (por tanto, también los medios) de la naturaleza y del arte se diferencian esencialmente, orgánicamente y por las leyes del mundo», y concluir un poco más adelante: «De este modo, para mí el dominio del arte se separaba cada vez más del dominio de la naturaleza, hasta el día en que llegué a sentirlos como enteramente independientes». Esta diferenciación y, finalmente, esta oposición de la naturaleza y el arte se basan en la oposición de sus leyes, y también en la situación, en cierto modo personal, de Kandinsky respecto a ella. Mientras que el inventor de la abstracción tiene conciencia de estar en posesión de los principios rectores de la actividad pictórica –principios que son justamente los de la abstracción y que llegó a exponer claramente a partir de la década de 1910–, las regulaciones a las que se somete la naturaleza siguen siendo para él misteriosas. Al evocar en *Mirada retrospectiva* sus visitas a ese santuario de la pintura que es la Antigua Pinacoteca de Múnich, escribe: «Constaté que ni uno solo de los grandes maestros había llegado a la be-

lleza y la inteligencia perfecta de los modelos naturales: la naturaleza permanecía intacta. A veces me parecía que se reía de aquellos esfuerzos. Mucho más a menudo, sin embargo, me parecía divina en el sentido "abstracto" del término: ella creaba *sus* objetos, seguía *su* camino hacia *sus* propios fines que desaparecían entre brumas, ella vivía en *su* dominio, que me era extrañamente exterior».

Sin embargo, en el mismo contexto de una reflexión sobre el arte considerado en su especificidad como «un dominio en sí, regido por leyes propias, exclusivamente suyas», la misma obra añade, respecto de ese «dominio en sí» del arte: «Y que, reunido con los otros, acaba por formar el Gran Dominio que sólo vagamente podemos presentir»[44]. El Gran Dominio, cuya concepción es reveladora de la ambición metafísica y la fuerza del pensamiento de Kandinsky, no es solamente el Arte monumental que realiza la síntesis de todas las artes existentes, es la unidad del Arte y la Naturaleza misma, más allá y a pesar de la diferencia de sus leyes. Presentimos que esa unidad existe en el nivel más profundo desde el momento en que prestamos atención a ciertas afirmaciones de Kandinsky relativas a la creación: es, en efecto, la identidad de la creación estética y la creación del cosmos lo que se encuentra siempre afirmado, su similitud en todo caso, una especie de analogía esencial de la intención y el proceso. No citaremos más que una, tomada de la «Conferencia de Colonia»: «La génesis de una obra de arte es de carácter cósmico».

Si queremos clarificar esta cuestión de la relación de la naturaleza y el arte –cuestión indispensable para la comprensión de la pintura abstracta–, son precisamente los principios fundadores de la abstracción los que hay que aplicar. Esos principios nos dicen, primero, que todo elemento pictórico implica un doble aspecto, exterior e interior; segundo, que esta estructuración dualista de lo fenoménico concierne a toda manifestación posible y, por tanto, a todo lo que se muestra a nosotros, a todo lo que es. Se sigue de ello que la realidad del mundo es la misma que la del arte, agotándose aquí y allá en la división de lo visible y lo invisible. Por eso todo lo que aparece en el primero pertenece igualmente al segundo, posee su esencia interior. Desde esa perspectiva, no hay que oponer ya los simples objetos del mundo tomados en sus finalidades triviales a los colores y las formas puras de la pictoricidad. Unos y otros llevan en sí mismos, como condición misma de su llegada al ser, la Partición primitiva que escinde el aparecer según sus dos reinos. Esta afirmación del significado universal de los principios de la abstracción y de su aplicación necesaria a

la totalidad del ser, y por tanto al cosmos mismo, la formula explícitamente un texto decisivo disimulado en una nota de *Punto y línea sobre el plano*: «No dudamos de que, en principio, todo fenómeno, en cualquier plano, pueda expresarse así –por la expresión de su esencia interior–, sea la tormenta, J. S. Bach, el miedo, un acontecimiento cósmico o un dolor de muelas [...], el único peligro consistiría en descuidar el contenido y atenerse a la apariencia formal»[45].

Hemos expuesto detalladamente las consecuencias que esta tesis tiene para la pintura y que constituyen precisamente la teoría de la pintura abstracta. Comprendemos mejor ahora por qué el objeto forma parte también de la composición, al menos a título potencial. No toda la diferencia entre el objeto trivial y los elementos pictóricamente puros del color y de la forma –entre la pintura figurativa y la pintura abstracta– ha quedado abolida: al contrario, se ha fundamentado. Sólo que esa diferencia no remite ya a la oposición de lo exterior y lo interior, sino que se refiere a lo interior: es la diferencia entre las sonoridades puras inherentes a las formas y los colores en tanto que tales y esas mismas sonoridades veladas por las finalidades objetivas. La consecuencia más importante de la abstracción en pintura es, como vimos, una teoría de la composición que se basa explícitamente en la subjetividad y en su devenir propio, haciendo posible al mismo tiempo la integración de la pintura en un Arte monumental.

Se trata ahora de indicar brevemente las consecuencias de la abstracción para una concepción del cosmos. Lo que desaparece en primer lugar es la aparente contradicción en las sucesivas posturas de Kandinsky con respecto a la naturaleza y sus relaciones con el arte. ¿Cómo esa misma naturaleza puede ser sucesivamente despreciada (como cuando se alaba a la música por ignorarla soberbiamente) y admirada (al contrario, por su misterio fascinante y, más precisamente, por su afinidad con el arte cuando su comunidad de esencia se encuentra progresivamente reconocida)? La respuesta es que no se trata de la misma naturaleza en ambos casos. La crítica se dirige al naturalismo, denominado igualmente realismo, es decir a una cierta concepción de la naturaleza. No es tanto el hecho de tomar a la naturaleza como modelo, es la realidad muy particular de esa naturaleza arquetípica lo que se discute. ¿Qué naturaleza sirve de modelo al arte del siglo XIX?

El modelo es la naturaleza de Galileo, de la que se han excluido las cualidades sensibles y, con ellas, todo lo relativo a la subjetividad, a nuestra vida; es la naturaleza vaciada de su substancialidad patética, que se propone en adelante como «realidad exterior». El realismo estético no desco-

nocía los colores ni las formas sensibles de los objetos. ¿Qué va a representar entonces? Pero esas propiedades de los objetos, el realismo las tiene precisamente por exteriores, por objetivas, ignorando por principio la dimensión de interioridad radical que constituye su realidad impresional y sin la cual no existirían. Es por tanto el orden objetivo según el cual esas propiedades se exhiben ante nosotros, no su sonoridad, lo que toma como ley de construcción de obras así privadas, desde el principio, de toda creatividad auténtica.

La naturaleza cuyo camino reencontrará el arte es muy diferente. Es una naturaleza cuyas cualidades sensibles no son reducidas a características externas, simples signos de una realidad extraña y que se limitan a «representar». Esas cualidades son impresiones, sonoridades, tonalidades: modos de la vida. Comprendemos entonces esto: al arrancar colores y formas lineales del arquetipo ideal de los significados que constituyen el mundo objetivo, al tomarlos en su pictoricidad no referencial, la abstracción kandinskiana, lejos de desechar la naturaleza, le devuelve su esencia interior. *Esa naturaleza original, subjetiva, dinámica, impresional y patética, esa naturaleza verdadera cuya esencia es la Vida, es el cosmos.* Una proposición fulgurante del artículo del *Blaue Reiter*, subrayada por Kandinsky, define el *arché* donde arte y cosmos son idénticos: «*El mundo está lleno de resonancias. Constituye un cosmos de seres que ejercen una acción espiritual. La materia muerta es un espíritu vivo*»[46].

¿Cuáles son esos seres que constituyen el cosmos? Todas las cosas, todos los elementos que le pertenecen, *en tanto que son sensibles* y no son más que de este modo: en una sensibilidad. En esta medida, son subjetividades. En esta medida, el mundo está lleno de resonancias, de todas las vibraciones que marcan su repercusión en el alma, la acción espiritual que ejerce. En esta medida, no hay materia –en apariencia muerta– que no sea una tonalidad, un espíritu vivo. Como se ve, la reducción de los elementos a su pictoricidad pura que realiza la abstracción significa la reducción del cosmos a su realidad verdadera. La cuestión de la pintura abstracta es la cuestión del universo.

¿Cómo se diferencia el arte de ese cosmos con el que está en comunidad de esencia? Al menos de dos maneras: por sus leyes; en tanto que es un proceso de la cultura.

Las leyes atañen a los elementos. Ahora bien, los elementos de la pintura y del cosmos son los mismos: los colores y las formas. En tanto que atañen a elementos idénticos, las leyes de la pintura y las leyes del cosmos

se superponen parcialmente. En el estudio de esos elementos, la teoría de la abstracción pictórica ha puesto de manifiesto tres pares fundamentales de opuestos, la recta y la curva en lo que se refiere a la línea; el triángulo y el círculo en lo que se refiere al plano; el amarillo y el azul para los colores. En esos «tres pares de elementos originalmente opuestos» se basan las relaciones de afinidad entre la recta, el triángulo y el amarillo, entre la curva, el círculo y el azul. Al término de este análisis, Kandinsky añadía: «Esta ordenación abstracta, que encuentra su aplicación más o menos consciente en el arte de la pintura, debe ser comparada con la ordenación de la naturaleza. *En los dos casos –arte y naturaleza–, esta ordenación aporta una satisfacción interior y profunda*».

Dado que los elementos, así como ciertas leyes que se basan en ellos de forma inmediata, son idénticos o semejantes, queda por saber cómo se utilizan unas y otros, lo que se puede observar sin plantear todavía la pregunta de la finalidad. Se trata de «ver cómo la regla autónoma de la naturaleza se sirve de los elementos de base: cuáles se eligen, cuáles son sus propiedades y de qué modo constituyen los organismos». La meditación de Kandinsky, que va siguiendo esta confrontación del arte y la naturaleza, descubre en los dos dominios de la existencia las mismas leyes fundamentales de la yuxtaposición y la oposición de las que derivan los principios de los paralelismos y los contrastes. Se llega así al presupuesto de una ley general del universo cuyo fundamento último es la «síntesis de lo interior y lo exterior», es decir, la escisión del ser en dos reinos fundamentales en la que descansa todo el análisis.

En presencia de esta unicidad de la regulación última, Kandinsky se esfuerza por diferenciar el arte y la naturaleza no ya según sus leyes, sino según sus elementos. El concepto de elemento recibe entonces un sentido particular, que designa en la pintura el punto «inmóvil y calmo», mientras que, aplicado al universo, significa la célula. Ahora bien, tal diferenciación entre los elementos repercute inmediatamente en el plano de la legalidad. Parece que en la naturaleza, se trate de la jirafa o del sapo, del hombre o del pez, del elefante o del ratón, las fuerzas creadoras actúan siempre según el «principio de la construcción concéntrica», mientras que el arte se abre a la posibilidad nueva, desconocida por la naturaleza, de la construcción acéntrica. Es así como la pintura abstracta concibe, como vimos, rectas libres, separadas del plano, «flotantes», que no tienen ya ninguna relación con él o con cualquiera de sus puntos. Todo contexto objetivo constrictivo se ha desvanecido, el único principio de cons-

trucción que subsiste en lugar de la disposición concéntrica natural es la subjetividad de los elementos, su sonoridad, que será lo único que decida su distribución o su reunión. Kandinsky puede, pues, concluir: «Los elementos de los diversos dominios de la creación son siempre los mismos, las diferencias sólo se manifiestan en la construcción».

Pero la construcción en el arte, y en la pintura en particular, es la composición. Existe una composición en la naturaleza, puesto que cada uno de sus elementos tiene también una sonoridad, y un texto de *Punto y línea sobre el plano* define explícitamente «el "mundo" entero como una composición cósmica completa, compuesta por un número infinito de composiciones autónomas cada vez más pequeñas...»[47]. Como cada elemento cósmico tiene su sonoridad propia –la experiencia que hace de sí mismo en una impresión que es su vida–, el cosmos entero está vivo: es una inmensa composición subjetiva. En consecuencia, no existe mundo sin afecto, sin el conjunto de sensaciones que son el Todo de nuestra sensibilidad y que no dejan de hacerla vibrar como la carne misma del universo. «La "Naturaleza"», dice otro texto, «es decir, todo lo que rodea al hombre y cambia sin cesar, transforma constantemente por medio de teclas (los objetos) las cuerdas del piano (el alma) en vibraciones». El contexto precisa que esta acción constante de la naturaleza sobre el alma (el cosmos es esta acción como tal, la naturaleza en su subjetividad) es la del color del objeto, de su forma y del objeto mismo.

Es en el curso de este análisis del cosmos cuando surge la breve anotación que sitúa al arte en su relación con esta naturaleza invisible, o, más bien, al artista: «*En lugar de la naturaleza, es él quien ordena y pone en acción esos tres factores*»[48]. Así, pues, Arte y Naturaleza ocupan el mismo lugar en el que formas, colores y objetos se dan a sentir en la Noche sufriente y bienaventurada que somos. A diferencia de la naturaleza, el arte dispone voluntariamente esas apariciones lineales y coloreadas que se han convertido en los elementos de la pintura. Ordena, pone en un orden nuevo, no lo que ya estaba, fuera de nosotros, sino lo que adviene sólo en el flujo de nuestra vida, como *sentimiento de la naturaleza*, como *interioridad radical de toda posible exterioridad*. La abstracción, ya lo hemos dicho, no se opone a la naturaleza, sino que descubre su esencia verdadera. Pero ¿por qué, en esta venida silenciosa de la vida cósmica a nosotros, toma el artista el lugar de la naturaleza? ¿Y qué hace una vez ha ocupado ese lugar?

Toda la obra teórica y práctica de Kandinsky nos responde. Analizar elementos, desplazarlos, aislarlos, oponerlos, combinarlos, unirlos, hacer

oír sus sonoridades, es realizar la revelación de la vida según su voluntad propia. Pues la vida es revelación de sí. Y esa revelación la propia vida la lleva a su término, quiere sentirse más, hacer crecer cada uno de sus poderes. Quiere ver más y nace la pintura. Quiere más fuerza: aparecen otras líneas, otros trazos, otros grafismos, aquellos que prodigan esos poderes acrecentados de la vida. En la percepción ordinaria, en el arte figurativo que reproduce sus limitaciones, tenemos «la experiencia de lo espiritual en las cosas materiales»: son resonancias sofocadas, inaudibles a fuerza de haber sido oídas. Le sucede la experiencia «de lo espiritual en las cosas abstractas». Entonces se acercan a nosotros configuraciones imprevistas, edificios invertidos, arborescencias tomadas en perspectivas irrepresentables, conos metálicos en estado de levitación, rayos luminosos que estallan como si de fuegos artificiales se tratara, ángulos acoplados, rejillas enigmáticas, diagonales que se lanzan al asalto: todas esas formas armadas con un plus, seguras de sí, indiferentes a todo lo que es, venidas de otra parte.

¿De dónde vienen? De ese lugar de antes del mundo que no tiene el aspecto de ningún mundo, al que ninguna mirada ha tomado medida. Vienen de las potencias de la noche donde descansa toda cosa y todo ser antes de su nacimiento, cuando ningún espacio regula su navegación según el arriba y el abajo, lo claro o lo oscuro, cuando ignoran las convenciones y las leyes, pues esas leyes, esas direcciones, ese espacio, no han sido elegidos todavía. La naturaleza no es más que un caso particular del arte. Crea seres en serie según arquetipos eficaces para que un día quizá esos seres sean más emprendedores, se lancen hacia otros posibles.

En la Noche se elaboran los posibles no nacidos, las voluntades insatisfechas de la Vida, todo lo que antes de desplegar su ser extático en la luz no existe sino en tanto que ese poder sumido en sí mismo y que goza de todo lo que puede hacer. Son las fuerzas que trazan las líneas, que inventan los colores. No por no ser visibles, ni estar situadas unas junto a otras en la claridad de un Afuera, son menos invenciblemente lo que son; nada en este mundo o en otra parte sobrepasa su certeza.

Kandinsky las conocía bien. En sus ejercicios repetidos había aprendido a manejar cada una de esas fuerzas por separado; la forma que engendra: qué grafía ejemplar, qué cuadrícula asombrosa. El virtuosismo de su arte se debe a esta increíble maestría. Kandinsky hace exactamente lo que quiere con los «medios» de la pintura porque sabe en qué consisten, de qué fuente son el espejo, de qué afecto la imagen. Es el director del ballet,

sus lienzos son marionetas cuyos hilos él se encarga de mover. Y esos hilos son las cuerdas del alma. Expresionismo: como no lo ha habido nunca y como nunca lo habrá. Aquel al que se le ha dado todo poder se maravilla de su potencia, se abandona a ella, la ejerce de todos modos y, como Dios, se divierte a veces con lo que hace. Amontonamientos multicolores se mantienen en equilibrio sobre un soporte minúsculo, sobre un simple trazo, sobre nada. Al revés, suntuosas formas triangulares (con pabellón rusoasiático) giran lentamente sobre su punta inmaterial. Asombroso Kandinsky. Su genio ha pesado mucho en el destino de la pintura abstracta del siglo XX. El «Iniciador» tenía todas las capacidades, agotó de golpe sus virtualidades sin número. Después de él no vendrán más que torpes copistas.

Miremos por última vez los lienzos parisinos. Nos podríamos preguntar cómo Kandinsky escapa del espacio plano rechazando la representación de la profundidad. No es la menor de las paradojas de una pintura cuyos principios no son ya los espaciales, sino los de producir nuevos espacios, delante y detrás de la tela, tan fácilmente como los suprime, interrumpiéndolos bruscamente allí donde una flecha se inmoviliza sin razón aparente. El espacio, igual que los edificios lineales más suntuosos o reducidos al esquema de un trazo desnudo, es el producto de una fuerza que actúa como quiere. Así, cada corte de un plano puede mudarse, como una boa que ha engullido a una gacela o como la iglesia de Wies, en una masa voluminosa, un cuadrado puede convertirse en cubo, un círculo en una esfera soberana que extiende su dominio sobre un enredo de picas, arcos y ángulos crueles. Esta fuerza es la fuerza de la vida; semejante al punto transformado en círculo blanco de un poema «alógico» de 1937, «crece en crecimiento, crece en crecimiento», se hincha y comunica su impulso interior a todo lo que toca. En lugar de atravesar las figuras sin verlas, apartándolas de su camino, dispersándolas en las ondas de su impetuoso despliegue, se fija en ellas ahora, las considera, las penetra, se ocupa de ellas, añadiéndoles aquí algún hinchamiento irónico, allí un pedúnculo exquisito, excrecencias de luz, multiplicando su espacio interior por la delicada compartimentación de un damero onírico.

Porque, situada en la subjetividad e impulsada por ella, inseparable de su dinamismo y de su emoción, toda objetividad concreta es, a fin de cuentas, un cosmos, el universo geométrico de la Bauhaus se modifica lentamente. La esfera se deforma, se espesa, se alarga, se balancea lentamente, medusa transparente de filamentos incandescentes, acariciada por

las corrientes que suben de una fuente submarina. En ese medio sin gravedad donde el peso se ha hecho ligereza, las formas vagan despojadas de su substancia, cuerpos de luz, cuerpos gloriosos: cuerpos de la vida. Son formas orgánicas de cromatismo claro y frío, especies de infusorios, fragmentos de insectos, esbozos de follaje: criaturas de otro mundo, de otra naturaleza, que nos revelan la naturaleza de toda naturaleza, de todo mundo posible y, por consiguiente, también del nuestro.

Miramos petrificados, inmóviles también ellos o evolucionando lentamente sobre el fondo de un firmamento nocturno, los jeroglíficos de lo invisible. Los miramos: fuerzas que dormitaban en nosotros y esperaban desde hace milenios, desde el comienzo, obstinada y pacientemente, a las fuerzas que estallan en la violencia y el resplandor de los colores, que desenrollan los espacios y engendran las formas de los mundos, las fuerzas del cosmos se han alzado en nosotros, nos arrastran fuera del tiempo en la ronda de su júbilo y no nos sueltan, no se detienen, pues ni siquiera ellas pensaban que fuera posible alcanzar «tal felicidad». El arte es la resurrección de la vida eterna.

Notas

[1] *Regards sur le passé (Rückblicke, Der Sturm*, Berlín 1913), presentación y traducción francesa de Jean-Paul Bouillon, Hermann, París 1974, págs. 91-92. Además del texto de *Regards sur le passé* [*Mirada retrospectiva*, trad. de Alcira Nélida Bixio, Emecé Editores, Barcelona 2002] y los *Commentaires de tableaux*, esta obra contiene las traducciones de los siguientes artículos: «Sur la question de la forme», «De la composition scénique» (en el Almanaque del *Blaue Reiter* de 1912), «De la compréhension de l'art», «La Peinture en tant qu'art pur» (en *Der Sturm*, 1912-1914), la «Conférence de Cologne» (1914), así como «La Sonorité jaune», y poemas y cartas de Kandinsky. Para todos los textos citados remitimos a esta edición.

[2] «La Peinture en tant qu'art pur», en *Regards sur le passé*, cit., págs. 194, 193, 193 y 193 respectivamente.

[3] *Ibid.*, pág. 196, la cursiva es de Kandinsky, y 197 respectivamente.

[4] *Ibid.*, págs. 193 y 193 respectivamente.

[5] *Ibid.*

[6] *Regards sur le passé*, cit., pág. 110.

[7] *Ibid.*, pág. 114.

[8] *Point-Ligne-Plan (Punkt und Linie zu Fläche*, Albert Langen, Múnich 1926), Denoël, París 1970, pág. 29 [*Punto y línea sobre el plano*, trad. de R. Echavarren, Paidós Ibérica, Barcelona 1998].

[9] *Ibid.*, págs. 41 y 42 respectivamente.

[10] *Ibid.*, págs. 41 y 42 (la cursiva es nuestra).

[11] *Ibid.*, pág. 61.

[12] *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier (Ueber das Geistige in der Kunst, insbesondere in der Malerei*, R. Piper et Co, Múnich 1912), Denoël, París 1954, págs. 157-158 [*De lo espiritual en el arte*, trad. de G. Dieterich, Paidós Ibérica, Barcelona 1998].

[13] *Ibid.*, pág. 96.

[14] *Point-Ligne-Plan*, cit., pág. 40.

[15] *Ibid.*, pág. 61.

[16] *Ibid.*, pág. 76.

[17] *Ibid.*

[18] «Sur la question de la forme», en *Regards sur le passé*, cit., pág. 158.

[19] *Point-Ligne-Plan*, cit., pág. 67.

[20] *Ibid.*, pág. 133.

[21] *Ibid.*, pág. 131.

[22] *Ibid.*, pág. 135.

[23] *XX^e siècle*, número especial *Hommage à Vassili Kandinsky*, 1974, pág. 110.

[24] *Regards sur le passé*, cit., págs. 117 y 117 (la cursiva es nuestra), respectivamente.

[25] *Du spirituel dans l'art*, cit., págs. 121 y 122-123 respectivamente.

[26] *Ibid.*, págs. 114, 115 y 115 respectivamente.

[27] *Ibid.*, pág. 97 (la cursiva es de Kandinsky).

[28] *Ibid.*, págs. 95 (la cursiva es nuestra) y 131 respectivamente.

[29] «Sur la question de la forme», en *Regards sur le passé*, cit., págs. 153, 155 y 155 respectivamente.

[30] *Du spirituel dans l'art*, cit., pág. 148.

[31] *Ibid.*, págs. 99, 99 y 113 respectivamente.

[32] *Ibid.*, págs. 108-109 y 143 respectivamente.

[33] «De la composition scénique», en *Regards sur le passé*, cit., pág. 168 (la cursiva es de Kandinsky).

[34] *Ibid.*, págs. 168, 168, 169, 169 y 174 respectivamente.

[35] Sobre este punto, cf. nuestro trabajo *Philosophie et phénoménologie du corps*, col. Épiméthée, P. U. F., París 1987.

[36] Schopenhauer, *Le Monde comme volonté et comme representation*, P. U. F., París, libro III, § 52 y suplemento al libro III, cap. XXXIX respectivamente [*El mundo como voluntad y como representación*, diversas ediciones en castellano].

[37] *Regards sur le passé*, cit., pág. 98 (la cursiva es nuestra).

[38] *Ibid.*, págs. 93, 97 y 103 respectivamente.

[39] *Du spirituel dans l'art*, cit., págs. 109-110.

[40] Hemos estudiado las consecuencias de esta situación en nuestro reciente ensayo *La Barbarie*, Grasset, París 1987.

[41] *Du spirituel dans l'art*, cit., págs. 130-131 y 131 respectivamente.

[42] *Regards sur le passé*, cit., pág. 93.

[43] «Sur la question de la forme», en *Regards sur le passé*, cit., págs. 157-158 (la cursiva es de Kandinsky).

[44] *Regards sur le passé*, cit., págs. 92, 118, 121 y 123 respectivamente.

[45] *Ibid.*, pág. 109, nota.

[46] «Sur la question de la forme», en *Regards sur le passé*, cit., pág. 160 (la cursiva es de Kandinsky).

[47] *Point-Ligne-Plan*, cit., págs. 114, 122, nota, y 47 respectivamente.

[48] *Du spirituel dans l'art*, cit., pág. 104 (la cursiva es nuestra).